

نيزكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

مدخل إلى أدب الرحلات في زمان ■ دراسة قواميس البيوغرافيا في زمان ■ الأدب المقارن جزء من العولمة ■ الكتاب الملعون والاكتشاف الوحشي ■ أركيولوجيا الفرح والحزن ■ الحرب كمحطة قصوى ■ أرض التاريخ أرض القصيد ■ سيلين العائد بعد غياب ■ بوجندرة المجترعات الخمسة للصحرى ■ هايدجر، الشعر مسكن الإنسان ■ أحمد بيشون، لقاء الفكر والأدب ■ سيناريو، الجمال الأمريكي.

واقراً، هنري مور ■ بيسوا ■ عبداللطيف اللمبي ■ غائب هلسا ■ فاروق شوشة ■ علي عبدالله خليفة ■ سمير هريد ■ تهامة الجندي ■ وجدي الأهدل ■ عبدالقادر الفزالي ■ غالية حوجة ■ فاطمة الشيدي ■ عبدالقادر الحمصني ■ حسن بصراوي ■ خالد المصالي ■ منة جابر ■ محمد الصالح العياري ■ أحمد العجمي ■ جورج أورويل ■ فلييب سوليتزر ■ فلييب جاكوتي... وأسماء وموضوعات أخرى... —

العدد الخامس والثلاثون - يوليو ٢٠٠٢ - جمادى الأولى ١٤٢٤ هـ



تحدث
أكثر.

ادفع
أقل.

عام جديد

تعرفة دولية جديدة

ابتداءً من الأول من يناير ٢٠٠٣م

تعرفة مكالمات دولية جديدة من عمانتل بتخفيض يصل حتى ٣١%
يمكنك التحدث لفترة زمنية أطول مع أقاربك وأصدقائك مقابل رسوم أقل.



البلد	التعرفة الجديدة	وقت الدروة	وقت غير الدروة
الإمارات العربية المتحدة	٢٢٥	١٠٥	
دول مجلس التعاون الخليجي الأخرى	٢٢٥	١٥٠	
الدول العربية الأخرى	٣٠٠	٢٥٠	
الولايات المتحدة والاسكا	٣٠٠	٢٥٠	
المملكة المتحدة	٣٥٠	٢٧٥	
أستراليا، نيوزيلندا، كندا، الهند، أوروبا، باكستان، بنغلاديش، سريلانكا، الفلبين، إيران، تانزانيا، جنوب أفريقيا	٣٥٠	٢٧٥	
دول أمريكا الجنوبية	٣٥٠	٢٧٥	
جنوب شرق آسيا، الدول الأخرى باسيا	٤٠٠	٣٥٠	
أفريقيا والشرق الأوسط	٥٠٠	٤٠٠	
الدول الأخرى	٥٠٠	٤٠٠	

الشركة العمانية للاتصالات

www.omantel.net.om



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

العدد الخامس والثلاثون

المحرر

يحيى الناعبي

يوليو ٢٠٠٢م - جمادى الأولى ١٤٢٤هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيتها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهماً - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٢ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكاً - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب. ٢٠٠٢.
الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).

أمل دنقل:

من الصعيد الأعلى إلى غرفة رقم ٨

آخر في مخيلته ووجدانه.. وهو إذ يذرع ليل القاهرة مع يحيى الطاهر عبدالله ونجيب سرور وغيرهم من ذلك الجيل المنكوب بالألم الاجتماعي والوجودي... أستطيع الآن، أن أتبينهم في الضوء الخافت للغياب، مع رفاق لهم يحتلون أرضفة العالم في أصرة روحية، أن أتبين أحذيتهم وهي تفرش ليل المدن بالفرض والسخرية والتدمير: متأملين الجمال ونقيضه القيم التي بدأت تعممها عهود الانحطاط العربي. وذلك الصدق الخبيث المتوارى خلف حجاب الألم والمعاناة اليومية للبهائم والهامشيين.

كان أمل دنقل يحاول الغرف من طين المدينة ودخانها ومخلوقاتها، ومن ذاكرته الصعيدية الشرسة ومن التاريخ، طبيعة «مشروعة» الشعري الذي سيكونه لاحقاً.. لم يكن دنقل في رحلته من الصعيد الأعلى إلى القاهرة على قلة أدواته الثقافية والمعرفية، في ذلك العمر المبكر والذي سيقتصفه الموت على نحو مبكر أيضاً، مصدوماً بهذه المدينة المدهشة كما جرت العادة عند كثيرين، ارتدوا إلى ما يشبه الحنين الريفي المبسط، وإنما اتخذ منذ البداية موقفاً صدامياً يصل حد العدوانية، رابطاً قيم المدينة وعناصرها المتغيرة بأبعادها المصرية والعربية، راثياً عبر ألقنته وأساطيره ما سيؤول إليه الوضع العربي، من رعب وانحدار تتواضع أمامه أعنى المآسي في التاريخ وأكثرها هولاً: والتي لم تكن فترة (أمل) إلا النذر الأولى إن لم نذهب بعيداً في التاريخ، لهذا الذر الذي وصلت إلى قعره هذه الأوضاع بتشعباتها وأماكنها المختلفة. كان الواقع

لم يكن أمل دنقل، ذلك القادم من الصعيد الأعلى بمصر، وما يحمله ذلك الصعيد من أثقال عنف وثأر، وبدائيات تقدم ملتبسة، وما يحمله من هوان ونأي، يشبه بلدانا عربية قسوة، في تركيبته على أكثر من وجه، كما يرتسم في مخيلتي.

لم يكن بداية إلا صدى ذلك الصعيد ورجعه وحنينه وصدقه حدّ عربي النصل ومضائه. والذي سيكون رافداً من روافد الشعر المصري والعربي، تأسيساً على تلك الخصائص والمناحي ذات النزوع الحر، الكاشف والحاد: رغم تركزه في جملة وإيقاع تفعيلين، ذلك الايقاع المتأخم لأفق النثر والمخترق لرحاب حريته المتعددة المشارب والمصبّات. فليس ثمة وقار الوزن ونصاب نظامه المسبق المتداول: هناك لعب من نوع آخر، مفتوح على الحياة بأشلائها وحطامها اليومي والرمزي في هذا الشعر.

لم يكن أمل دنقل بعدته تلك، وهواجسه وانفلاته أمام إيقاع المدينة القاهري المتراكم والمقولب في نواح شتى، منذ أزمنة بعيدة في الكتابة والذاكرة، لم يكن، في ظل المناخ الثقافي والشعري المهيمن، أن ينصاع، ويتبنى عناصر ذلك المناخ وأجوائه ومعطياته، كان عليه بالضرورة العضوية وبطبيعة تكوينه وأصالته الابداعية والفطرية، أن ينشق ويمرق عن مركب الثقافة الرسمية وغير الرسمية، ويكون ذلك الصعلوك النموذجي الصاحب حتى في صمته، وهو يجول في ليل هذه المدينة المتموج بالجمال والأصدقاء والتناقضات والأحلام الجهضة، التي بدأت تأخذ شكلاً « قدمت في الاحتفالية العشرينية لأمل دنقل- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة.

واستشراف القادم، يضغطان على أعصابه وخياله، أكثر من أي شيء آخر: فكان ديوانه الأول عبر قصيدته الشهيرة (زرقاء اليمامة) بما يشبه الصرخة الشعرية الأولى:

«أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك مخنأً باللعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى

وفوق الجثث المكدسة

مكسر السيف مقبر الجبين والأعضاء»

لم يكن (أمل دنقل) شاعراً سياسياً وفق الوعي السائد لهذا المصطلح ومن على شاكلته، ليس لأنه قال شعراً في الحب والموت والطفولة، فمثل هذا الرسم والتصنيف لا يليق بإنجازه الأداعي. ولا بإنجاز أي شاعر حقيقي كان شاعر أبعاد وفضاءات. كان التاريخ بالمعنى العميق، هاجساً أساسياً في مساره، تاريخ الفرد المدغم بتاريخ الجماعة اندغام الخاص بالعام، من غير تنظيرات أو فواصل مصطنعة. كان معقراً بتراب الأرض ووحل التاريخ.

أليس الشعر هو التاريخ نفسه بأدوات الخيال والوجدان، أليس الشعر هو تلك السيرة الخاصة للذات وتمزقاتها في مرآة حركة الزمن والتاريخ، كل حسب رؤيته وأسلوبه؟ كان الشعر لدى (أمل) قراءة للمعيش ونبوءة بالقادم، لكنه من فرط توحيده بنهض المكان والبشر والأشياء، ليست نبوءة المتعالي أو المتعال، ليس قديساً أعلى مرتبة من سائر الناس. كان أكثر بساطة وصدقاً، ذلك الصدق الذي وحد الكتابة والسلوك، حتى الوصول إلى مشارف الانتحار وبهجة الضفاف الأخرى، كأنما هذا الجنوبي، كائن السلالات النارية لا يستقر إلا على القلق والرفض.

«لا تدخلوا معدانية الماء

بل معدانية النار

كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب»

تشرّد الشاعر الجنوبي في واقع الحياة اليومية بتفاصيلها، كما تشرّد في الكتابة وسط زواجر رموزه وأساطيره

وأقننته. من العصر الفرعوني حتى العهود العربية اللاحقة، إلى الراهن والطفولة الجنوبية التي تهيمن على الشاعر أكثر وهو على عتبات النهاية في (غرفة رقم 8). عبر هذا الترحل في المكان والزمان الشعرين، أخضع أمل دنقل تلك الأزمنة بشخوصها وشعائرها لما يرتئيه من معضلات واقعه وزمنه. فكان الواقع العربي معروضاً في الضوء الباهر للتاريخ: فيما يشبه الدراما المسرحية حيث الماضي والهاضر يتبادلان الأدوار والمواقع، في لعبة أفنعة مجبوكة لصنيع الفنان وقدرته على إدارة المصائر والانقلابات في الذات والتاريخ. لعبة تنزف مفارقة وألماً، وتفويض حناناً، وهو ما يكشف عنه الشاعر حتى في هيجان الغضب والاحباط.

«لو كنت ريحاً لاخفتكم حين لا تهب

لو كنت نوحاً فوق لجة الطوفان:

طردتكم من السفينة

لو كنت نيرون لطهرت قلوبكم على أسنة اللهب

لكنني أحبك...»

تذكرنا هذه العبارة، بعبارة (أخاب) بطل رواية (موبي ديك) «لو كنت ريحاً لن أمب على هذا العالم» مثل هذه المقاطع والقصائد العذيفة يمثل بها المتن الشعري، إن لم تكن لُحمته وسداه. فهناك المدن التي يتقاذفها القراصنة المخمورون كما يتقاذفون زجاجة الخمر بين أقدامهم. حتى في مواقف الحب، هناك نوع من عنف خبيث ورغبة تدمير. انه الارتطام بالعالم وقيمه وأنماطه.

من جغرافية الآلهة الفرعونية ورموزها المتصادمة في السمّ ونقيضه، في حلم العدالة والظلم الساحق والعبودية، تمضي رحلة النص الباحث عن ذاته وهويته بتجلياتهما المختلفة: حتى زرقاء اليمامة وحرب البسوس ... الخ.

تتبدل الأفنعة والعصور، لكن روح النص وهواجسه وأحلامه وانكساراته، تبقى واحدة، في منعرجات هذه الرحلة المرهقة. البحث عن المعنى في ظلمات العدم المائل دائماً. وفي محطات هذا الترحال، تستوي لغة التعبير

رفسة من فرس

تركت في جيبيني شجاً وعلمت القلب أن يحترس»

وإلى ذلك الاستحضار للمكان القصي ومن لظلال الأعماق، سيكون المشهد الحسي المائل بتفاصيله وشخصه وألوانه، هو الآخر وقود الشعر في هذه التجربة الأخيرة، من غرفة العمليات ونقاب الأطباء، ولون السرير الذي أضفى قبراً، المشهد الذي يكتسحه البياض، عدا المعزّين بالسواد كالعادة. وهو ما يأخذ بحيرة الشاعر، إذ يتساءل، هل السواد

«هو لون النجاة من الموت

لون التعمية ضد الزمن؟»

يمضي الشاعر في تأمل الموت من خلال المشهد المحيط، على أكثر من وجه والتقاطع بالغة الذكاء. وكأنّ الميت ليس هو، كأنّه شخص آخر يتأمل في مرآة غيابه الوشيك ذاته والزمن والنزور الطيور والخيول التي أصبحت للترفيه السياحي، في الظلال الباردة للمتاحف وفوق حلبات سباق المتفرّجين، بعد أن كانت بريّة، كالناس، وكانت تبني الممالك والسمو النبيل. صارت مدجّنة ذليلة مثل بشر هذا الزمان. مشاهد ومقاطع أنى للذاكرة أن تفادى أو تنسى ذلك التأثير السحريّ الآسر:

«تحدث لي الزهراء الجميلة

أنّ أعينها اتسعت - دهشة -

لحظة القطف

لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلة»

في حوار مع باقية الزهور التي جاءت كهدية أمنية بالشقاء الذي أصبح مستحيلاً، كيف قطعت تلك الزهور، مشوار موتها المرعب، كيف تجود له بحنانها «بأنفاسها الأخيرة». نوع من أنسنة الطبيعة. فحين يبدأ البشر في التلاشي والاضمحلال والابادات الروحية والأخلاقية، تحل الطبيعة - أمنا الحنون - بحيواتها وجمالها الصامت، بفراغها الأكثر اكتنازاً بالأسرار.

الشعري وتنضج من محطة إلى أخرى، ليس بالضرورة في خط تصاعدي، لكن (زرقاء اليمامة) حيث الشاعر ما زال يختبر أدواته وموهبته الأكيدة، ليست هي (حرب البسوس) ذات البناء الأكثر تركيبيّاً وتعقيداً بالمعنى الفني، مشدودة إلى عصب الفن الكبير:

«هل تترنّم قيثارة الصمت

إلا إذا عادت القوس تذرع أوتارها العصبية

والصدر حتى متى يتحمل أن يحبس القلب..

قلبي الذي يشبه الطائر الدمويّ الشريد»

وصولاً إلى المحطة الأخيرة الأكثر خطورة حياة وشعراً، في (غرفة رقم ٨) وهنا تبدو مفارقة أخرى في رحلة المفارقات الشعرية عند دنقل، مفارقة تبدو قليلة في تاريخ الابداع والمبدعين؛ وهي الكتابة على عتبة الموت الفيزيقيّ القادم حتماً، حيث الشخص الموشك على الإنطفاء النهائي، ينهي مسار تحدياته للحياة والزمن ويستكين إلى قدره؛ وإذا ثمة كتابة فليست أكثر من شكوى قدرية ويوح واسترحام بالمعنى البائس الذي يردد إليه الكائن في لحظة الانكسار النهائي. في (غرفة رقم ٨) نقرأ كتابة مختلفة، استمراراً للرحلة الابداعية برهافة وإشراق أكبر. خفّت تلك الجلبة في النص، وتعمق مكانها تأمل وجودي أكثر حضوراً عن ذي قبل في الحياة والموت والطبيعة. ثمة تقطير اللغة وكثافتها.

يبدو أن شبح الموت المحرق، لم يزد إلا توقداً وإبداعاً، وفي السياق نفسه يتم استدعاء طفولة ووجود، أضحت بعيدة ومكتنفة بالغموض.

وأصدقاء وأماكن ومقاصد كانت مراتع الشاعر، يتم استحضارها، عبر حركاتها وتلويحاتها الطيفية الآخذة في النأي والاختفاء.

«هل أنا كنت طفلاً

أم أن الذي كان طفلاً سواي؟

هذه الصورة العائليّة

كان أبي جالساً وأنا واقف تتدلى يداي

«رفرر»

فليس أمامك-

والبشر المستبحيون والمستباحو- صاحون

ليس أمامك إلا الفرار

الفرار الذي يتجدد كل صباح»

هذه الأنسنة للطبيعة وتوجيه الخطاب الشعري نحوها، في حوار مرير، يرى الشاعر في مرآته، صور الموت القادم، وصور العدوان البشري، كل شيء آيل للزوال والانهاء، وهذا أكثر نبلاً، وفق رؤية الشاعر، قبل أن يستباح مثلما أستبيح الصقر، صقر قريش..

دائماً هنالك ذلك التوحيد، بين الموت الفردي والموت الجماعي، بين الراهن والتاريخ، وحدة مصير لا تنقسم غراها بين أعضاء هذا الجسد المثخن بالجراح، حتى في اللحظة الشخصية الحرجة. رغم أن دنقل في ديوانه الأخير، يقف مع الموت في مواجهة حاسمة ونهائية، مما يدفعه الى استبطان الذات والوجود إلى الإنغماس في الأعماق الجوانية لمسيرة الكائن على هذه الأرض. هنا يحتل الداخل مساحة أكبر من الخارج، إذا صحّت هذه الشئانية، وهي ربما صحيحة في تناول نتاجات شعرية وابداعية بعينها وليست بإطلاق.

في سياق أنسنة الطبيعة، يتأنسن الموت ويفقد خشيته ورعبه الميتافيزيقيين، ويضحى كائناً أليفاً طبيعياً، وكأنما الإرث الفرغوني الموغل في ازدياد الحياة العابرة، يمارس سلطوته بشكل لا واع، على الشاعر، لكن من غير ذلك البعد الإيماني البديل، الذي يجعله مشدوداً إلى «بين الحق والظلود والأبدية».

أمل دنقل الذي دفع بالعبارة الشعرية العربية ذات الهاجس التاريخي والميتولوجي، إلى مشارف جديدة، ولم تغره تلك التهويمات اللفظية التي أخذت في الانتشار، والتي تتوسل الإدهاش البراني وما يحتويه من فقر روحي ودلالي..

أمل دنقل بمنحى ما تقدم، وغيره بالطبع، شاعر بالغ الثراء والموهبة، رغم اختلاف الرؤى والخيارات، لكنه «ليس العبقرية التي نحتاج إلى ألف عام من الآن، إلى مسافة تماماً كالتى كانت بين المتنبي ودنقل، سنظل ننظرها». كما عبر كاتب كبير، إلا إذا اعتبرنا ذلك نوعاً من المبالغات التي تنتشر هذه الأيام بصورة أكبر ولا نستطيع التفريق بين هزلها وجدّها.

أمل دنقل ليس ضمن هذا التقييم الطريف، وليس هو «الذي فقد الشعر المصري بغياهبه- أمله في تطور الخطوة التالية لصالح عبدالصبور تطوراً حاسماً» كما عبر شاعر كبير أيضاً. الشعرية المصرية ما فتئت تتناسل أجيالاً وأساليب وطرائق تعبير.

أخيراً ونحن نحتفي بالذكرى العشرين لأمل دنقل، في هذه اللحظة المفصلية، التي توغل فيها الحضارة في مهاو بربرية تكنولوجية حديثة، بحسن أن نذكر بمقولة الفرنسي ذي الأصل الروماني (سيوران) بأن (هتلر) و(ستالين)- مع الاحتفاظ بالفروق- ليسا إلا أطفالاً في جوقة موسيقية، بالنسبة للقرن الذي نعيش بداياته البشعة، وقد أطبق طغاته وجهلته على رقيّة العالم والكون.

أما عربياً، فقد وصل الوضع إلى ما هو عليه، إلى آخر الشوط، في تغذية جلاديه وقتلته، بالمال والدم واللحم الحي، كي يكون لقمة سائغة، من غير أبسط غصة في فم القاتل والجلاّد. ابتلاع الفريسة بسلاسة بالغة، وهو ما لم يعرف له التاريخ مثيلاً حتى في أقصى العهود عبودية وانحطاطاً.

هل نردد ما كتبه (دانتي) على باب جحيمه «اخلعوا كل رجاء فأنتقم على أبواب الجحيم؟» لكننا في قلب الجحيم حقاً، في قلب الربع الخالي، حيث يضيع الدليل، ولا يتبقى من القافلة إلا كليها الجريح، ينبج في عَمّ الأبدية. ربما من هناك يبرز معنى مختلفاً للوجود.

عواء الذئب

- إلى محمد لطفي اليوسفي -

في سهوب سيبيريا
أو القرى الغائبة في كهوف الجبال
حين نسمع غناءه يهدد أحلامنا
في المنام،
القمر الساطع على شرفة الطين
الأطفال على أسرّتهم ،
الذئاب تتجول سعيدة في الردهات ،
أطيافها تصل القرية
في نفحة من عواء عميق
غناء أطفال مرحين فوق ضفاف
بحيرة مسحورة .

السحرة ينظرون من نوافذهم
إلى هذه البرية الشاسعة من الأقمار
ورعاة النجوم لم يعودوا من أسفارهم
مسرّحين النظر إلى آخره
نحو سماوات لا سقف لها ولا ضفاف

بين الغينة والأخرى
يستمعون إلى عواء الذئب
فيستبشرون بدنو نجمة الصباح

الرعود تخلع أبواب السماء
النجمة تضع في عباب السحاب
ولا شيء يضيء هذا الفضاء الفاجم
عدا تلوحة ضوء
من موقد عواء بعيد.



الذئب يعضُ نواجذه
الذئب الراكض على سفوح الجبل الأخضر
أو في ذرى الهمايا
وعلى ضفاف البحيرات الكبرى
الذئب
صرخة الذئب التي صُنعت من صدق ومحبة
كأمرأة جرفها جنون الحب
فتاهت في مهاويه السحيرة

الذئب الناعس على السفوح الملتهبة
يفتح عيناً كي يرى العالم الدامي
فيغلغها ليدخل فردوس أحلامه وبهاء رواه.
في الظلام الغزير يستقصي الأماكن والبلاد

الأماكن التي عبرتها قدماء
يشتم الرائحة ، يرى عائلة الذئاب
والحليب المدلوق على موائد الشتاء
يتذكر أنشائه الأولى

هي التي سكبت الحليب على الموقد
هي التي رفسته قبل أن تذهب في غياهب الجنس
هي التي قادته إلى حتفه
ليبعث من نظرة ذئبية عاشقة.

الذئب الراكض قرب أنهار الأمازون

الذنب في الفلاة ينظر إلى نفسه
كاسراً طوق بشر ومقازات
بخطمه الأشهب
وعينه اللامعتين في الظلام
يحدق في مرآة الصحراء
حيث تسكن المرأة
ويقیم البحر .



ذئاب نائمة

كأنما في وليمة خدر ونعاس ،
حتى توقظها نسمة من جهة الشرق
فتمضي
راكضة وراء طريدة لا مرئية



ذئاب هانئة

بين النوم واليقظة
تحضن جرائها وتحلم ،
وحين تفاجئها الأصوات الغريبة
تنتشر
كلية نحل بعثرتها أياها بشرية



خلية النحل تستفز من مقلها
العواء يحتل الأنق
يندفع نحو القرى المجاورة للمغيب
ويصلابة القدر واندفاع الموت ،
تضيء الأنبا ليل الضحية
وتسكت الأصوات

على رسلك أيها النحيب
أيتها الذئاب
الذكور والإناث الفارحات
فوق مصاطب الأبد
أيها الغيب المطلق غناه على الذرى
والقياب
بإمكانني الآن من مكاني المضجر
أن أرى القيم المتأخية
كعائلة وسط الطوفان

وأرى الذئاب تنحدر جماعات
نحو البسيطة المأهولة بالمسوخ ،
لكن قبل ذلك
علي أن أتخيل الذنب الوحيد ،
هناك فوق التلة البعيدة
مصروعاً بالغياب ،
يدور في غضب وشكيمة متعبة ،
لقد هلك الحرث والنسل
وبقي هكذا
شجرة يتيمة تنتظر اقتلاع العاصفة



ذنب الفلاة

بمنحنيات أضلاعه الناحلة
ضصور امرأة ربت جسدها في لهب الرغبة
ميراث شبق وهيام .

المرأة تنظر في المرايا
تنزعه في حديقة البحر

ليموت

بحثاً عن مياهٍ مستحيلة .

على رِسْلِكَ يا ذئب أعماقي

يا تيه القطا

ويا جناح المسافة

شقيق أحشاءٍ بغثرتها الريحُ

فالتأمتُ في صرخةٍ وديانك الحصينة ،

في نحيك الليلي المنتشر

فوق ذوابات النخل

وعلى شجر الأراك ،

مخدّة نومك الأثيرة

لم تكن جباناً

لكن روحك الكسلى

تنتظر هاتف الافتراس .

منذ بدء الخليقة

وأنت تتجول فوق صحراء الجليد

في العصور الطباشيرية

الأبعد من عمر الآلهة

كان الجليدُ وطيور قليلة ترفرف

فوق الغمَر

كأن الكون المولود من دموعك الثكلى

وقلبك الجريح .

عشيرة الذئاب المترحلة

في ضوء الفجر

بين الكتبان والأزمنة

وبذلك الحنين الذي يسرّجُ الصحراءَ

بدماء شعوبها البائدة

سحبُ هذه

أم بخار كوكب يتلاشى

مياهٌ سوداء يشربها الذئب .

السواقي جفّت

النخيل جماعات تفنى

أسماك القرش تبتكر طُرُقاً للانتحار ،

يشاهدها الصيادون ، أسراباً تقذف

زفرتها الأخيرة ، ويتساءلون :

كيف برحتُ مراعبها البعيدة

لماذا اختارت ذئاب البحر ، اليابسة لتموت ؟

كل شيء يتداعى

ويزهز الجحيم

والرغبة التي لا حدود لظمئها

تضمحل كذئبٍ على حافة الانقراض

في ضياء قمر تشريني

ثمة ذئبٌ يعوي

ثعلب الجبال يزحف في الضياء والرمل

نحو الأحواض المملأى بالسائحين

سيف الرحبي

الافتتاحية :

أمل ندقل: من الصعيد الأعلى إلى غرفة رقم ٨ : سيف الرحيبي

الدراسات :

مدخل إلى أدب الرحلات في عُمان: هلال الحجري - دراسة لكتاب قواميس الجيوجرافيا في عُمان: عبدالرحمن السالمي - الكتاب الملعون: الاكتشاف الوحي ومكاند تيتلاكواكان: محمد لطفي اليوسفي - أركيولوجيا الفرج والحداد في (أرض السواد): سعيد الغانمي - العرب كحصة قصوى للفقر والإفناء البشريين: لماذا أدب المقاومة، وأدب الحرب: السيد نجم - أرض التاريخ أرض القصيدة (للسعيد يوسف): بنغيس بوحالة - الأدب المقارن في عصر العولمة: تساؤلات باتجاه المستقبل: حسام الخطيب - أعمال غالب هلسا: عمر شبانة - المياه البدئية والرمزية الرحمية في الفكر الأسطوري الشرقي: محمد الصالح للعياري.

سبلين :

هجومي الكبير يستهدف الكلمة: تقديم وترجمة: محمد المزديري.

التشكيل :

النحات يتحدث: هنري مور: تأسامة اسبر - أملي بورتر (قراءات في لوحات موسى عمر).

السينما :

- بداية السينما الناطقة بالعربية: سمير فريد - سيناريو الجمال الأمريكي ت. مها لطفي

المقالات :

- أحمد بوضون: لقاء الفكر والأدب: صباح زوين.

المسرح :

- ذاكرة قرن/ مسارح دمشق: تهامة الجندي.

الشعر :

- الشعر مسكن الإنسان/ مارتن هايدجر. ت عزيز الحاكم - أغارن أخرى. فيليب جاكوتي ت- لخصر بركة - مختارات لبيسوا من ديوان "راعي القطيع" لألبرطو كاهيروت: وتقديم: المهدي أغريف - وحيد كحبة رمل. فاروق شوشة - شذرات من سفر التنكير: عبداللطيف اللهيبي. ت. مبارك وساط - ثلاث قصائد تكفي: باسم المرعي - خجل يمشي وحيداً: جرجس شكري - ثلاث قصائد للعراق: فايز ملص - قصائد: هدى حسين - قصائد عن الحب والموت: صلاح حسن - امرأة فان غوخ: جولان حاجي - وجع النص: أحمد الواصل - الصخرة: بيان الصغدي - خجل الأبطال: محمد نجم -... الفجول: علي حسين الفيلكاوي - قصيدتان (ضفدع وضفدعة): محمد محمد الوزني - قصائد: عامر الرحيبي - قصائد: خالد المعالي - احتراق القصيدة: يحيى الناعبي - فأس النظرة: طالب المعمري.

التصوير :

١- المجترحات الخمسة للصعراء: رشيد بوجدر: ت: حكيم مهلول - فنجان قهوة لرباء: غالية بنت فهور آل سعيد - مدرسة الأمل للمعاقين: هيفاء بطار - عروض ت: تنافى الذوق العام: وجدي الأهدل - نامي. ليستفظ الذمغ ويحكى: عبدالعزيز الفارسي - المشقوق: جورج أوويول: ت: ابتهاج الحارثي - الغانية المباركة: ت: شمسة الحوسني وأحمد المعيني - اللز: ت: هلال المعمري - لغة لا تحتل الترجمة: هدى الجهوري - السبت: نوفل نبوق.

المقابلات :

«شرفات»: طالب المعمري - حول رفض الذهنية العربية للحداثة الأدبية: فاطمة الشيدي - أنشيد الموت والموت: قرامه شعر عبدالرحمن بوعلي: عبدالقادر الغزالي - غابة جابر في «ساتان ابليس»: لدمار فلز - قرامه في ديوان ينهم في الايقونة (للمقادير الصنعي): أثير محمد شهاب - مفارقات التقنية الإنسان وإحتمالية ما بعد الإنسان: حسن أوزال - التفكير والسنة للصفير: فليب سوارز: ت: محمد ميلاد - ناس القويان: نهاية أسطورة حسن بحراي - سقوط دولة المعنى في الشعر العربي الحديث: محمد الفزي - على منجحة... ينفذ جميع أماليه (بمناسبة صدور الأعمال الشعرية الكاملة لنزيه أبو غنث): مندر مصري - نشرات يومي وعلامية الأنا عند سعد الكوازي: غالية خوجة - خليل النعيمي في رواية «دمشق ٦٧»: الطيب ولد العروسي - الغوص وإنساقه التراثية في القصيدة الطليعية المعاصرة (أثنين الصوري) للشاعر علي عبدالله خليفة: جيلان عبدالإله - الشعر والقدرة على مراوغة الموت: أحمد العجمي - خبر كتاب نزي (مجموعة يحيى المنزري) يحيى الناعبي.

✦ فرسل المقالات باسم رئيس التحرير... والقرارات تصدر عن وجهات نظر كتلتها، واللجنة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.



مدخل إلى أدب الرحلات في عُمان دراسة وصفية للرحالة البريطانيين ١٦٢٦-١٩٢٠م

هلال الحجري*

تهدف هذه الورقة إلى إنجاز غرضين: أولهما تدشين حقْل -يكاد يكون جديداً في الدراسات العربية- وهو أدب الرحلات في عُمان. فحسب علمي، ما زال هذا الحقْل في عُمان مقتصرًا على نصوص متناثرة لابن بطوطة وغيره من الجغرافيين العرب مع ذكر عابر لبعض الرحالة الأوروبيين. في حين أن القارئ للوثائق الأجنبية يندهش من وفرة النصوص التي خلفها المستكشفون والرحالة الأوروبيون عن عُمان. بل إنني أكاد أجزم بأن ما يعرفه العُمانيون والعرب عن عُمان وأدغالها التاريخية - في القرنين التاسع عشر والعشرين - لا يمكن أن يقارن كمّاً ونوعاً بما يعرفه عنها الأوروبيون المهتمون بجزيرة العرب عامة.



* مسقط كما رأها آن. تميل من الميناء في عام ١٨٠٩ / ١٢٢٤.

* شاعر وإكاديمي من سلطنة عُمان

وعليه فإن هذه الورقة ستحاول أن تخرج بأدب الرحلة في عمان من حدوده العربية الضيقة إلى أفاقه العالمية الأوسع. على أنني لا أعد على الأقل الآن - بكل ما يمكن أن تفضي به هذه الجملة وإنما سأقتصر على عرض وصفي لأهم الرحالة البريطانيين في عمان دون تحليل لنصوصهم حتى لا أخرج بالدراسة عن غرضها. الغرض الثاني هو تزويد المكتبة العربية بقائمة من المصادر الإنجليزية تتعلق بوصف عمان تاريخيا وجغرافيا وأنتروبولوجيا وأثارها، حيث ستقدم هذه الورقة مسردا وصفيا لمعظم الرحلات البريطانية في عمان مع توثيق لمصادرها في الكتب والدوريات الإنجليزية.

لا بد من الإشارة أولا إلى أن هناك ثلاثة عوامل لعبت دورا لوضع عمان في مكانها الهام عبر التاريخ. أحد هذه العوامل هو الحالة الجغرافية حيث كانت عمان تسيطر على أغلب الجزء الشرقي لشبه الجزيرة العربية ممتدة من حضرموت إلى قطر وجوارها لبحر العرب والمحيط الهندي، عرفت عمان بكونها «أمة بحارة»، فبين بلاد ما بين النهرين إلى ضفاف الهند وشرق أفريقيا، لعب العمانيون دورا في العالم البحري لنحو ليس أقل من خمسة آلاف سنة. ويشكل المنظر التاريخي عاملا آخر من أهمية عمان حيث أثبتت الاكتشافات الأثرية الأخيرة على أن أقدم المستوطنات فيها يرجع إلى الألفية الثالثة قبل الميلاد. فالصوان المكتشف في ظفار وأكوام القبور في عبرى والأحجار المحفورة في وادي عدي أثبتت مدى تطوّر حضارة ذلك الوقت (١). وهكذا، منذ تلك الأزمان السحيقة كانت عمان المبتعدة المركزية لمعظم الاتصالات في الشرق الأوسط وكذا التبادل التجاري مع ما كان يعرف بـ«الخليج الفارسي» والمحيط الهندي. إن العامل الثالث لأهمية عمان هو الجانب السياسي، فمنذ فجر الإسلام حتى الآن تتمتع بسياستها المستقلة الخاصة. وفي السابق لعب المذهب الإباضي دورا أساسيا في هذه الخصوصية إذ رفضت مبادئ الفكرة السائدة من أن القيادة يجب أن تقتصر على نسل عشيرة النبي صلى الله عليه وسلم فقد أكد الإباضية بأن قائد الأمة يجب أن يكون الأفضل فيها استنادا إلى معرفته المدينة ومهارته القيادية بغض النظر عن قبيلته. وطبقا لهذه السياسة، نحت عمان إلى أن تكون مستقلة دائما وحررت نفسها من كل سلطات الخلفاء في بغداد، رغم أنهم حاولوا عدة مرات فرض سُلطتهم عليها لكن دون جدوى وأثناء القرن التاسع عشر، بلغت عمان أوج قوتها وكانت مسيطرة على إمبراطورية شاملة تضيّمت أجزاء من بلاد

فارس، وأجزاء من آسيا، والساحل الشرقي لإفريقيا وبعض الجزر في البحر الأحمر (٢).

لذا، أعتقد بأن الأهمية السياسية والتاريخية والجغرافية لعمان كانت في أنهما أغلب الرحالة الذين توجهوا لهذه البلاد طوال تأريخها الطويل. وفي هذا الصدد، تخبرنا المصادر بأن أول أوروبي وضع قدمه في عمان كان نيركس (Nearchus) المعيد تحت إمرة الإسكندر الأكبر. وأثناء استكشافه للساحل الشمالي لعمان و«الخليج الفارسي»، اكتشف نيركس رأس مسند ومخا وسمع عن سوق عماني ضخم من المحتمل أنه سوق صحار. المعلومات التي جمعها نيركس حول هذه المنطقة جعلت الإسكندر يأمره بالإبحار حول جزيرة العرب، لكن هذا الحلم انطفأ بموت الإسكندر (٣). بعد نيركس زار عمان ماركو بولو - الرحالة الإيطالي المشهور - في سنة ١٢٩٥. بعد هذا الوقت قدم العديد من الأوروبيين إلى عمان، لكن نظرا لأن هذه الدراسة معنية بالرحالة البريطانيين فقط سيكون من المفيد تتبع كتابات رحلاتهم، هنا، زمنيا (٤).

الرحالة وكتاباتهم

يبدو أن السير توماس هيربرت هو الرحالة البريطاني الأول الذي زار ووصف عمان. حيث أبحر من دوفر في ١٦٦٦ إلى «الخليج الفارسي» ووصل هرمز. الزاوية الشمالية لعمان، في ١٦٦٧ ووصفها بـ«إمبراطورية هرمز»، وفي طريق عودته من بلاد فارس مبحرا عبر «الخليج الفارسي»، توقف في مسقط حيث وجدها تحت الاحتلال البرتغالي في ذلك الوقت. وقد بدت له البلدة - حسب قوله - «صعبة المنال»، لأنها كانت محصنة بالجبال والقلاع. وبعد أن وصف حصنها وقلاعها لم يجد شيئا «يستحق الملاحظة» (٥).

بعد خمسين سنة تقريبا في ١٦٦٦، وصل الرحالة والطبيب الإنجليزي جون فراير إلى رأس الحد في شرق عمان. وحين تبين له هذا الجزء من بلاد العرب قاحلا، تساءل كيف يمكن أن تحمل جزيرة العرب اسم «البلاد السعيدة». وفي الليل في التاسع من مارس وصل إلى Muscat (مسقط) وقد حملته شدة حرارتها إلى أن يتخيل بأن «جبالها الواسعة والمروعة لا تخفي وراءها ظلا بل الجحيم». وقد تحال فراير على العمانيين في قصة رحلته هذه واصفا إياهم بـ«الغادرين العتاة» الذين يكسبون تجارتهم بالفض. ومن مسقط أبحر فراير إلى مضيق هرمز في شمال عمان. ويعتقد فراير بأن هرمز كانت عاصمة في العصور الخالية، لكنها الآن فقط مشهورة «بشقوق الملح» (٦).

في ١٦٩٣ جون أوفينجتون، على أية حال، زُودنا بصورة مختلفة لأهل عمان. فقد كان، على خلاف فراير، معجبا بأخلاقهم «هؤلاء العرب مهذبون جداً في تصرفهم، وفي غاية اللطف إلى كل الغرباء؛ فلا أدنى ولا إهانة يمكن أن تصدر منهم لأي أحد...». ويمكن المرء أن يسافر بثبات الأمان في هذه البلاد دون أن يواجه أي كلام مسيء أو أي سلوك قد يبدو وقحا. علامة على ذلك نجد في قصة أوفينجتون موقفاً مبكراً للرحالة البريطانيين من موضوع العبيد في عمان. حيث أنه أتى على «الشقة» و«الكرم» وغيرها من الأساليب المتحضرة التي كان يبديها أهل عمان في تعاملهم مع العبيد. ويؤكد أوفينجتون على أن سجناء الحرب بين العمانيين والبرتغاليين، مثلاً، تم اتزانهم عبيداً من كلا الطرفين إلا أن العمانيين عاملوا أسراهم بلطف حيث «لم يعاملوهم كالعبيد ولم يكلفوهم فوق طاقتهم» (٧).

في ١٧١٥، توقف ألكساندر هاملتن، أثناء رحلته بين البحر الأحمر والصين، في مسقط ووجد أهلها متميزين بـ«تواضعهم ودمائنتهم». وقد لاحظ في سلوكهم هذا التواضع ذلك بأنه—على خلاف ما يعرفه في أوروبا—لا يمارسون تفرقة عنصرية بين ضيوف المائدة «يجلس السيد والعبد دون تمييز ويأكلان في نفس الصحن». هاملتن، أيضاً، كان معجبا بالشجاعة العمانية ضد المحتلين البرتغاليين حيث يصف مشهداً من نضالهم بالكلمات التالية «رغم أن البرتغاليين هاجمهم من حصونهم على الجبال بالكثير من الطلقات الكبيرة والصغيرة؛ فإن العرب لم ينظروا إلى الوراء، ولا حفلوا بالأعداد العظيمة من رفاقهم الموتى، بل صعدوا المحيطان على جثث قتلاهم» (٨).

بعد سنة من زيارة هاملتن، نواجه صورة مشابهة للصورة التي رسمها فراير من قبل حول العمانيين. ففي ١٧١٦ زار مسقط النقيب هنري كورنوال ووصف أهلها بأنهم «غادرون أشداء»، وأن ميثاقهم «خطير جداً وغير ملائم للغرباء». ويبدو أن كورنوال اعتمد كثيراً في رأيه على فراير فمعظم التفاصيل التي ذكرها حول مسقط موجودة لفظاً ومضموناً في قصة هذا الأخير. ورغم الرسومات الجميلة التي زودنا بها كورنوال لمشاهد مختلفة في ميناء مسقط، فإنه لم يستهوه المكان لأن «الهواء هنا غير سار وغير صحي وحرار جداً» (٩).

في ١٧٧٥ زار أبراهام بارسونس عمان أثناء رحلته من بوشهر إلى بومباي. وقد توقف أولاً في هرمز معتقداً أنها «كانت أغنى بقعة في العالم»، لكنه وجدها «دون أهمية» كما وجد سكانها

فقراء جداً. وصل مسقط في بداية أغسطس حيث كانت درجة الحرارة في ذروتها. وقد قدم لنا وصفاً جيداً للمدينة وتجارتها وتحصيناتها ومينائها مؤكداً أهميتها بأن كل السفن التجارية الإنجليزية، في رحلتها من الهند إلى البصرة كانت تتوقف في مسقط. ولعل هذا ما يبرر كثرة قصص الرحلات حول عمان، وإن كانت قصيرة، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. بارسونس زودنا بمشهد مختلف لمسقط فهو، على خلاف فراير وكورنوال، لم يجد أهلها «غادرين» أو «فراصنة»، بل اعتبر المدينة «مكاناً ممتازاً جداً للتجارة» وميناء «أماناً وملائماً». فقد رأى كميات واسعة من السلع مكدمة في شوارعها «دون حارس أو رقيب» ولم يسمع عن حالة سرقة (١٠).

شهدت بداية القرن التاسع عشر حدثين هامين في عمان؛ أحدهما كان المعاهدة الأولى بين عمان وبريطانيا في ١٨٠٠ والتي نصت على أن «الصداقة بين البلدين ستبقى غير مهزوزة حتى نهاية الزمن وإلى أن ينتهي دوران الشمس والقمر» (١١). فتحت هذه المعاهدة تشكيلة واسعة من العلاقات العمانية-البريطانية واضعة عمان كهدف رئيسي لاستكشافات الرحالة. الحدث الثاني كان حضور السيد سعيد بن سلطان الذي تولى السلطة في ١٨٠٧. كان السيد سعيد معروفاً تماماً بعلاقاته المفتوحة مع الأوروبيين، والتي ربما كان يطمح من خلالها لتوسيع قوته خارج الحدود العمانية. هذان الحدثان في تاريخ عمان ساهما، فيما أعقبت، إلى تدفق الرحالة الأوروبيين عموماً والبريطانيين بشكل خاص إليها خلال القرن التاسع عشر.

زار السير جون مالكولم مسقط سنة ١٨٠٠ كممثل للحكومة البريطانية للتوقيع على المعاهدة العمانية-البريطانية الأولى، والتي سبق ذكرها، مع السيد سلطان بن أحمد. أهم ما يميز قصة مالكولم هو تعرضه لوضع العبيد في عمان ومقارنته بوضعهم في أوروبا في ذلك الوقت. يؤكد مالكولم بأن العبيد في عمان، وفي المجتمعات العربية عموماً، يلقي الكثير من التقدير واللطف وأن اعتناقه للإسلام يقرره من الانعتاق والحرية. ويضيف أيضاً بأن العبيد في هذه البلدان، على خلاف أوروبا، نادراً ما يُخضع إلى العمل الشاق فلا مصانع ولا حقول يكبحون فيها. مالكولم كان أيضاً معجباً بنظام الحكم في مسقط والذي وصفه بأنه «أبوي أكثر منه استبدادي» وقد وجد السيد سلطان بن أحمد بـ«بساطته» و«أسلوبه الودي» يختلف مع شعبه

ويصافحهم دون الرسمية التي كانت تهيمن على أنظمة القصور في أوروبا (١٢).

في نوفمبر ١٨١٦ زار مسقط وليام هيود وقد اندهش من تعدد الأجناس فيها بين عرب ويهود وهندوس وأتراك ويلوش ويديو وأفارقة. هيود قدم لنا صورة مبكرة لبدو عمان حيث يصف عربي الصحراء بهذه الكلمات: «بدوي الصحراء كان مزينا غيرهِ بعمامة مخططة فوق رأسه وعليها جديلة مرنة... كان متوحشا لطيفا ونذا نظرة مستعرة خاطفة وطلعة متحفزة قلقة. لقد بدا وكأنه آلهة، حتى وإن كان في شكله اللص المارق لأرض الصحراء». في قصة هيود نجد أيضا رأيا مبكرا للرحالة البريطانيين حول الإباضية: «أهل مسقط ينتمون إلى المذهب الإباضي. وهم في غاية التسامح. كما أنهم، على حد سواء، بسطاء في تصرفاتهم ويعملون القليل من التفرقة في تعاملهم مع الديانات الأخرى» (١٣).

زار الصحفي والمؤلف الإنجليزي جيمس سبلك بكنجهام مسقط في ديسمبر من نفس السنة التي زار فيها هيود. قدر سكان البلدة بنحو عشرة آلاف نسمة. ٩٠ ٪ منهم عرب والبقية بانيان وهندو مع بضعة يهود. وفي هذا الصدد، يؤكد بأن هذه الأقليات «تعامل بالكثير من الرفق والسماحة». والحقيقة أن بكنجهام كان مولعا إلى حد كبير بهدوء البلدة وسماحة ولفظ أهلها. فقد وصفها قائلا «من الخصائص العظيمة والمميزة لمسقط، عن كل البلاد العربية الأخرى، هو الاحترام واللطف الذي يبديه سكانها- بكل مراتبهم- إلى الأوروبيين». في قصة رحلته هذه حول مسقط، يخبرنا أيضا عن الأمان والضيافة التي يتلقاها الغريب منها، شهادته على أن «كل شيء في الحقيقة هنا موافق للحرية الشخصية» (١٤).

الرحالة البريطاني جون جونسن، في ١٨١٧ قدم لنا أيضا شهادته حول العبيد في عُمان. في الحقيقة، جونسون أجرى مقارنة بين منزلة العبيد في العوائل المسلمة ومنزلتهم في بعض العوائل الأوروبية، خاصة البرتغاليين والهولنديين. فقد لاحظ بأن حالة العبد في العائلة المسلمة «تشبه حالة الطفل المتبنى»، مطعيا إياه بعض الحقوق في ممتلكات سيده. ويؤكد بأن العبد عند المسلمين يوظف مبكرا كمساعد ومدير في التجارة، كما قد تعهد إليه المسؤولية عن كميات كبيرة من ممتلكات مالكة، والتي عادة يعطى جزءا منها كمنزل عندما يتزوج. بالمقارنة مع هذه الصورة، يقدم لنا جونسن الصورة المغايرة لوضع العبيد في أوروبا في ذلك الوقت: «مثل هذا النوع

من التبنّي ومشاعر السادة ومعاملتهم لأغدهم، يختلف تماما عن ذلك الذي يسود في عوائل البرتغاليين والهولنديين، الذين يعاملون هؤلاء الأتباع المنحوسين في أغلب الأحيان بقسوة، حيث يضربونهم ويذلونهم بالإحتقار الملحوظ والظلم الشديد ويبدو أنهم يعيرونهم من الأعتبار والاهتمام أقل من الحيوانات الوحشية».

أما عن مسقط فإن جونسون قدم لنا صورة كئيبة من حيث مظهرها وحالتها العامة. فقد وجدها مهددة بالأمراض الفتاكة والحمى والتي غالبا ما كانت «قاتلة للأوروبيين». جونسون لم ير مفاجأة في تلك «الأمراض المستوطنة» والتي كانت واسعة الانتشار في مسقط، لأن «موقع البلدة منخفض جداً، ومحاط بالجبال الصخرية العالية، ومفتوح فقط من اتجاه واحد، حيث الرياح نادرا ما تهب». ويضيف جونسون أيضا بأن الحرارة كانت «مستبعدة جدا» أثناء الصيف إلى حد أن السكان يرغبون على الهجرة من البلدة إلى الضواحي حيث المزارع يمكن أن تقلل من درجة الحرارة العالية، حتى أن السلطان نفسه عموماً كان يصطاف في بركاء، قرية في المنطقة الشمالية الغربية لمسقط، كي يتجنب الأحوال غير الصحية للمدينة. كذلك في مطرح، قرية قرب مسقط، وجد جونسون البهوت ذات «أسقف شديدة الانخفاض» وحيطان «مغبرة قذرة ذات لون أصفر صارخ». ويعتقد جونسون أن هذا المنظر أثر على رؤية سائها لأن رمد العين كان سائدا جدا بينهم. علاوة على ذلك، رأى في مطرح الكثير من الكواخ الشاذين والذين منبوعا من دخول القرى، «لأنهم أصيبوا بمرض الجذام» (١٥).

زار النقيب روبرت ميجنان مسقط أولا في ١٨٢٠، حيث وجد أهلها «دينين لكن ليسوا مشرطين، ويشاركون بغنائمهم من الكفرة». وقد قدر درجة الحرارة في مسقط ب ١٢٠ درجة، ومن ثم اعتبر البلدة «المكان الآخر في العالم». رجع ميجنان إلى عمان في ١٨٢١ كما لازم أول تحت السير لا يونيل سميت لحملة ضد بني بوعلی للانتقام لهزيمة القوات البريطانية في نفس السنة. وقد وصف العرب في تلك المعركة بأنهم «أكثر ثباتا وشجاعة من للقوات البريطانية». في ١٨٢٥، قام ميجنان بزيارة ثالثة إلى مسقط حين دعيت زوجته لزيارة حريم السلطان. يخبرنا في هذه القصة بأن في نهاية المراسيم العادية لرشف القهوة وشرب العصير «أخذ صاحب السمو السيدة ميجنان بشكل مؤتب جدا

باليد، وقادها إلى عدة أقسام من القصر». ونظرا لأن السيدة ميجنان لم تستطيع أن تتكلم العربية كانت اللغة الهندية وسلا لمحادثة. المهم في هذه الزيارة أن السيدة ميجنان قدمت لنا وصفا مدهشا لزوجة من زوجات السلطان واصفة أزياءها وحليها كنموذج لزي النساء في العائلات الثرية في عمان في ذلك الوقت. كما انها قدمت لنا وصفا رائعا لغرفة من غرف قصر السلطان وما بها من بذخ معماري وأثاث شرقي حيث تقرب الصورة من مشاهد «ألف ليلة وليلة» والذي قد قرأته السيدة ميجنان دون شك (١٦).

توماس لومسدن، ملازم أول بسلاح مدفعية الحصان في البنغال، قدم إلى مسقط في نفس السنة أيضا أثناء رحلته من الهند إلى لندن لومسدن، على غرار جونسن، وجد مسقط «مكانا بائسا وقذرا وفقيرا»، والبيوت «مبتذلة» عموما، والشوارع والأسواق «ضيقة جدا». كما زوّنا لومسدن بصورة مبكرة حول المرأة في عُمان. نحنينما كان يتجول في الأسواق «الضيقة» لمسقط رأى «تجمعا من الناس لكل الأمم الشرقية»، ولكن لفت انتباهه مشهد النساء: «النساء استرعن انتباهنا بميزة لباسهن. كن يلبسن حجاب القماش الأسود أو الأزرق على الوجه وله فتحات للعيون. كما لم يكن أقل اندهاشا بظهرنا منا بظهورهن، فحين مرنا بهن استدرن نحونا وتقهقن عاليًا». أتبع لومسدن هذه الصورة بعض التعليقات مؤكدا بأن «هذا النمط من التخفي» «سائغ إجمالا في معظم البلدان الإسلامية، بحيث به النساء «يحسن من الحريم، ويعزلن كليًا عن العالم». ويرى لومسدن أن هذا الطريقة من اللباس تعطي النساء ميزة النظر لمن يشأن دون أن يراهن أحد. وهذا يعطين «درجة من الحرية» التي «تنغمس فيها» الفتيات الصغيرات من بني جنسهن (١٧).

جيمس بالي فريزر، الرحالة والمؤلف الإسكتلندي، توقف في مسقط في ١٨٢١ حينما كان راخلا إلى خراسان. ونظرا لأن الوقت كان يوليوي حيث درجة الحرارة بين ٨٠ و ١٠٢ درجة، وصف ليالي مسقط بأنها كانت «حارقة»، وعلى الرغم من أن المدينة ظهرت إليه كـ «بلدة هندية بائسة»، كان فريزر مولعا بتشكيلة سمكها إلى الحد الذي يقول فيه «لا أعرف نظيرا لمسقط في وفرة وامتياز سمكها» (١٨).

بين ١٨٢٠ و ١٨٢٩، قام (أسطول بومباي) باستطلاعاته في «الخليج الفارسي». ومن بين ضباط هذا الأسطول كان الملازم

أول وايتلوك الذي نشر قصة رحلة مهمة حول عرب ساحل عمان. زوّنا من خلالها بصور وصفية تتعلق بلباسهم وبيوتهم وغذائهم وعاداتهم وسلوكهم وتقاليدهم وتجارتهم. عبر هذه القصة أيضا كشف عن مواقف نحو السكان مظهر أحيانا إعجابه بكرمهم وشجاعتهم ولطفهم، ومنتقدا أحيانا ما يدعوه بـ «قرصنتهم ونهبهم». ومن أهم المزاي التي مجدها وايتلوك في سلوك أولئك العرب هو لطفهم في معاملة العبيد مؤكدا أن «شققتهم بهم تعبر كثيرا عن تميز الخلق العربي، وتبين مشاعرهم الصحيحة والرجولية نحو البشرية عموما». من الناحية الأخرى، كشف وايتلوك عن المهمة السياسية لعملية المسح التي كان يقوم بها (أسطول بومباي) حيث يعتقد بأن ما يسميه «الذهب والزراع» كان شائعا بين عرب الخليج، وهو ما «يستلزم نقطة كثيرة من طرفنا لقمعه» (١٩).

في ١٨٢٣، أبحر النقيب وليام أوين إلى مسقط على متن الباهرة (ليفن) Leven للحصول على رخصة من السيد سعيد، لمسح الشريط الساحلي لشرق إفريقيا الخاضع تحت السيطرة العمانية. في قصته حول مسقط، يبدى أوين إعجابه بالكرم الشديد للسيد سعيد لدعم Leven بالخشب والماء المجاني وفعه ٥٠ دولارا لكل قائد ومترجم فيها. كما يحدثنا عن تبادل الهدايا مع السيد سعيد حيث استلم سيفا بقبض ذهب رائع كهدية من صاحب السمو، كما رضي سموه هدية أوين وهي عبارة عن نسخة عربية من القورا. وصف أوين مسقط بأنها «أقذر بلدة في العالم» لأن سوقها كان موحلا على أثر أمطار نزلت. وفي الحقيقة يبدو أن أوين كان عنده تصور سويدي مسبق عن العرب عندما قال «إن العربي بلا شك، أوسع الأصناف البشرية» (٢٠).

في ١٨٢٤، زار النقيب جورج كيبيل مسقط أثناء رجوعه من الهند إلى إنجلترا. قدر سكان مسقط في نحو ٢٠٠٠ نسمة، واصفا أهلها بأنهم «قذرون في المظهر»، مع ذلك يعتقد بأن عندهم تقديرا عظيما للعدالة وتسامحا كليا للأديان الأخرى. زار السيد سعيد في قصره حيث وجده «بسيطا جدا» حتى أن «الشاحذين يمكن أن يجلسوا في حضوره» (٢١).

في ١٨٣٠ زار مسقط جيمس ويلستد، أول أوروبي يخترق داخلية عمان على نحو واسع. قام بهذه الزيارة إلى مسقط حينما كان مساحا مساعدا على متن الباهرة بالينتر (Pallmer) وصف ويلستد مسقط بشكل جغرافي مقدما بعض التفاصيل حول غذائها وتجارتها وناسها. في قصته، مدح السيد سعيد بن

سلطان من حيث تسامحه وكرمه وسفقه «لم ألتق بحاكم قط أقرب منه للمثل الأعلى في الكمال لأمير شرقي». بعد شهر واحد قضاه في مسقط، أبحر ويلستد إلى «الخليج الفارسي» مارا بجزيرة هرمز حيث قدم وصفا موجزا لها مقتنعا بأن «لغة المدح قد استنزفت تقريبا في تصوير ثروة وترف هذه المدينة» (٢٢). عاد ويلستد ثانية إلى مسقط في ١٨٢٥ للرحلة، هذه المرة، على نطاق واسع داخل عمان. نقطته الأولى كانت العاصمة مسقط، وبعد ذلك أبحر إلى قلهاة وصور. ومن صور سافر على الجمال إلى بلاد بني بو علي عن طريق الكامل وبلاد بني بو حسن. ثم تقدم نحو الغرب والجنوب عن طريق بديعة وإبراء وسعد ومنح. وبعد ذلك وصل المدينة التاريخية نزوى ومن نزوى، صعد إلى قمة الجبل الأخضر. ثم عاد إلى نزوى ليعطط للسفر إلى منطقة الدرعية عاصمة الوهابية، لكن العقبات غير المتوقعة من قبل الوكيل الهولندي في مسقط منعت من ذلك. في نزوى أصيب ويلستد بحمى الملاريا، والتي أجبرته للعودة إلى السب في ساحل البحر. بعد التعافي من الحمى، رحل عن طريق بركاء والصنعة والسويق إلى عبري حيث شهد خراب هذه المدينة على أيدي الوهابيين. ومثائرا بالهالة المأساوية في عبري قرر العودة إلى السب. ومن ميناء شناس استطاع أن يعبر إلى اليريمي عن طريق صحار. ومن هناك استطاع اجتياز الساحل الشمالي لعمان أو «ساحل القراصنة» كما يسمونه (٢٣). يبدو أن ويلستد حاول استكشاف عمان مرة ثالثة. ففي أبريل ١٨٢٧ عاد إلى مسقط وفي مرحلة حادة من الحمى وفي نوبة هذيان حاول الانتحار مطلقا النار في فمه لكن المحاولة لم تنجح وإنما أحدثت له جروحاً في الفك الأعلى. نقل على إثرها إلى بومباي للعلاج، وبعد ذلك عاد إلى أوروبا في إجازة (٢٤).

زار الرائد توماس اسكينر مسقط في يونيو ١٨٢٣. وقد أعجب بهدم الشواطئ العمانية إلى حد أنه وصفها بهذه اللغة الشعرية: «باري (المطلوقة الخرافية في قصيدة «عبدة النار» لتوماس مور) قد تشو بمنجنتها، في يوم كهذا، من أجل فتاة العرب دون أن تزجها موجة على شواطئ عُمان». عندما وصل اسكينر مسقط، على أية حال، انزعج من درجة الحرارة العالية للمدينة حيث اعتبر مسقط «المكان الأشد حرارة على وجه الأرض». كما وجد العرب أنفسهم يطلقون عليها «جَهَنم». وفي هذا الصدد، استمر اسكينر يصف حرارة

مسقط حيث ادعى بأنه لم يستطع أن يستكشف البلدة لأنها كانت حارة وفضل أن يبقى في سوق صغير مع بعض البائنان، ومع ذلك اعتقد بأنه «كاد أن يتلاشى» لشدة الحرارة. متفقاً مع بعض الرحالة الذين سبقوه وعزا اسكينر شدة حرارة مسقط إلى موقعها حيث تحيط بها الجبال من كل ناحية غير ساحة للهواء بالتخلل إليها ولهذا «حين تغيب الشمس، يتوهجن مثل الأفران الساخنة». طقس مسقط في النهاية حمل اسكينر لأن يعود إلى سفينته دون أن يرى المدينة أو يلتقي بأهلها (٢٥).

بين ١٨٢٣ و١٨٢٦، قامت السفينة الشراعية الإنجليزية (بالينز) Pollenus بعمليات مسح واستطلاع عديدة في الجنوب والمنطقة الجنوبية الشرقية للساحل العربي. أغلب المساحين على هذه السفينة نشروا قصص رحلاتهم في «مجلة الجمعية الجغرافية لبومباي». هينز، وهالتون، وساندرز، وكول، وكريتندن، ووارد، وكارتر كانوا من أبرزهم (٢٦). من أوائل الرحالة فيهم كان النقيب ستافورد هينز، الذي أبحر في ١٨٢٤ ووصل مرباط في المنطقة الجنوبية لعمان. في مسحه، خطط هينز كل الساحل العربي الجنوبي من ظفار إلى صور. ووجد تربة مقاطعة ظفار خصبة جداً، رغم أنه يعتقد بأن أهلها كانوا «كسالي جداً». لاستكشاف جبل سمحان، أرسل هينز السيد سميت نهاية عنه. وتحت اسم أحمد أصبح سميت محبوباً لدى قبيلة «القرى». «لقد أكرموا وفادته أينما ذهب، حتى أنهم لم يسمحوا له بشرب الماء دون الحليب. قالوا له: «لا ترجع أحمد وتقول بأننا أعطيناك ماء في حين لا نعطي أطفالنا سوى الحليب». حتى أنهم ذهبوا بعيداً جداً في كرمهم وعرضوا له زوجة كي يستقر معهم. من ظفار، أبحر هينز إلى مرباط ومنها بأن اللبان يصدر منها سنوياً إلى ظفار بين ١٠٠٠ إلى ٣٠٠٠ روية تقريباً. أنهى هينز قصته حول ظفار بتقديم مختصر تاريخي لعائلة محمد عقيل في ذلك الوقت. ثم أبحر على طول الساحل الجنوبي لعمان إلى حدود جزر كوروا موريا مقدماً أوصافاً طوبوغرافية لكل الساحل. وفي الحلاينات، الجزيرة المسكونة الوحيدة لمجموعة كوروا موريا، وجد الناس فقراء جداً لكن «غير مؤذنين ومسالمين» (٢٧).

هلتون كان مساحاً مساعداً على البارجة (بالينز) مع هينز. زار في ١٨٢٥ جزر كوروا موريا وقصته تتحدث عن طوبوغرافيا وتأريخ وأهمية هذه الجزر. وقد نوه

بأنّ الحلايبات هي الجزيرة المسكونة الوحيدة وعدد سكانها ثلاثة وعشرون نسمة فقط وبالرغم من أنهم فقراء جدا، فإن شيخهم أو زعيمهم الذي يعيش في مريباط كان يزورهم من حين لآخر لكي يجمع أي مال يحصلون عليه من سقاية السفن الأجنبية مدعيا بأنّ الجزر من أملاكه الموروثة. أنهى هلتون قصته بتقديم قائمة مفردات اللهجة المتحدث بها في الحلايبات(٢٨)

المساح الآخر على (باليزن) كان كرتندن الذي، حين كانت السفينة راسية خارج ساحل ظفار، سافر برا مشيا على الأقدام من مريباط إلى الدهاريز مصحوبا ببديوين من قبيلة القرى كأدلاء. بعد تركه مريباط ووصفه لتجارتها وزراعتها، واصل رحلته إلى طاقة حيث استقبله زعيمها بلطف. يقول: «وجدت عشاء جاهزا، يشمل خروفا مغليا مع عسل وأرز». تلقى كرتندن نفس اللطف عندما وصل إلى غايته الأخيرة الدهاريز والتي منها عاد معجبا بكرم أهلها، حيث يؤكد: «استأنذت من مضيقي اللطيف أحمد علي مردوف وعدت إلى متن السفينة جد سعيد بنزعتي»(٢٩).

جون هنري كارتير، الجراح المساعد في (باليزن)، زار ظفار بعد كرتندن. قصته حول آثار البلدي هي أقرب أن تكون وصفاً آثاريا (أركيولوجيا) منها أن تكون أدب رحلة. وفحصه لهذه الآثار دفعه لأن يعترف بأنّها بقايا «ناس متحضّرين جدا» وهم الذين سيطروا على منطقة ظفار في الماضي. أيضا، وجد النقش -الذي حمل بعض الكلمات العربية مثل: بسم الله الرحمن الرحيم- «منحوتا في أسلوب كتابة معقد ومزيّن بشكل متقن جدا». رغم ذلك، يعتقد كارتير بأنّ «السكان البربريين للساحل الجنوبي لبلاد العرب» لا يمكن أن يكونوا هم الذين بنوا مدينة البلدي بتصاميمها الفنية الرائعة. ويقترح بأن نماذج النحت «لا بد وأن جلبت من بلاد أخرى». وبعد أن فحص آثار البلدي، زار كارتير زعيم منطقة الدهاريز لكي يحصل منه على نبذة تاريخية ترتبط بهذه الآثار(٣٠)

في ١٨٤٤، كان ساوندرز على متن (باليزن) لمسح الساحل الجنوبي لعمان. أولا، رحل من بومباي إلى مسقط حيث حصل على نسبة لجهازه الكرونوميتر وبعد ذلك مضى إلى مريباط. وفيها يؤكد بأنّه «تلقى لطفًا كثيرا من شيوخه» الذي سمح له أن يؤسس قاعدة على الشاطئ وأن يشرع في عمليات المسح بدون أي اعتراض. أول قرية زارها ساوندرز في سهل ظفار كانت

طاقة، والتي كما قال «بها زراعة كثيرة» أعطت البلدة مظهرا لطيفا جدا. ووصف زعيمها بأنه مسالم جدا، وهناك رأى فتاة بدوية «طويلة، وجديدة ذات ملامح وصفات غجرية»، مستنتجا بأنّ لون البشرة في هذه المنطقة ليس أكثر سمر من لون غجر إنجلترا. وبعد ذلك تقدّم مبحرا لمسح كلّ الساحل الجنوبي مروراً بالدهاريز والحافة وريسوت(٣١).

في نوفمبر ١٨٤٥، هبط الرحالة وورد في صور من على السفينة الشراعية (باليزن) ومن ثم سافر برا إلى بلاد بني بوحسن وبلاد بني بوعلی. في صور حين ركب جملة، أدّى رجال الشيخ رقصة الحرب مصحوبة بالغناء وإطلاق النار تكريما لزيارته. وفي جعلان، حيث الزعيم استقبله وديا، «تجمعت حوله حشود من أهلها لإرضاء فضولهم». أنهى وورد رحلته مسرورا من قبل المواطنين الذين، كما قال، كانوا «مهيّبين ومتعاطفين معه إلى حد كبير»(٣٢).

في نفس السنة، قام الملازم أول كول -الأكثر تجوالا بين مساحي البارجة (باليزن)- برحلة برية من الأشجرة إلى مسقط عن طريق بديّة، وسناو، ومنح، ونزوى، ثم للجبل الأخضر وسمايل. وعلى الرغم من أنه كان يقسم تحت اسم «سالم»، يدعي كول بأنّه كان دائما، أثناء رحلته، يحاط من قبل الحشود الهائلة بفصوله العظيم. غير أنه يذكر أيضا بأنّه حينما ذهب في عمان كان الناس يكرمون وفادته ويستقبلونه بلطف. ففي إعلان كاد أن «يخفق تقريبا من الكميات الكبيرة للطحين» والتي أرغمته على ابتلاعها مقاميم السكان للكرم. ويخبرنا كول بأنّه رأى العديد من الزعماء في عمان يستخدمون العبيد لكنّه دهش بلطف المعاملة التي يتلقونها. ويؤكد ذلك بقوله: «لقد فوجئت كثيرا بمشاهدة أنه حتى العبد في قدومه لتحية شيخ القبيلة، يقابل بنفس الاحترام من قبل الحضور بأن ينهضوا لاستقباله». من نزوى، صعد كول إلى قمة الجبل الأخضر حيث وجد أهلها -كما يدعي- منقسمين في نبذ من صنعهم. تاركا نزوى، في طريقه النهائي إلى مسقط، يخبرنا كول بأنّه وقف ليلة في «بذلة مسافرين» في قرية تسمى اعطي مؤكدا بأنّ معظم الأماكن في عمان بها بنايات جانبية مخصصة فقط لاستعمال المسافرين(٣٣)

روبرت بينينج توفّف في مسقط في أكتوبر سنة ١٨٥٠ أثناء رحلته إلى بلاد فارس وسيلان. ملاحظاته حول المدينة لم تخرج عن الصورة التي رسمها لها من قبل الرحالة السابقون في الفترة الرومانسية. مثل مالكام وأخرين، لاحظ بينينج أن

«النظام الأبوي» هو الذي يتسم به الحكم في مسقط حيث وجد السيد سعيد بن سلطان محبوباً من قبل شعبه ومحترماً من قبل كل الجاليات الأخرى. «بكل الاعتبارات، يجب أن يكون شخصاً مختلفاً عن أكثر الطغاة الآسيويين الآخرين». كما أنه أيضاً علق على مناخ مسقط معتبراً المدينة: «على رأي أغلب الرحالة، أحد الأماكن الأشد حرارة مما تُشرق عليه الشمس»، كما وجد شوارعها ضيقة وقذرة، التسامح ولطف المعاملة التي يتميز بها أهل مسقط كانت من الصفات التي أشاد بها بيننج أيضاً فقد وجد الكويك البريطاني في مسقط، وكان يهودي، يعامله السكان معاملة حسنة ويطلقون عليه «السيد» (٣٤).

سي. آر. لو، ملازم أول في البحرية الهندية ومؤلف عدة كتب رحلات، زار عُمان في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر. استهل قصته حول عُمان بهجوم على الكتاب الرومانسيين الذين نظروا إلى الشرق كمصدر للإلهام. فهو لم يجد في هرمز نموذجاً لثراء الشرق الذي طالما تغنى به الشعراء، بل وجدها رمزا «للخراب» مؤكداً بأنها «واحدة من آخر الأماكن في العالم التي قد يود الإنسان أن يسكنها». وينفس الرؤية تعامل سي. آر. لو مع مسقط التي رآها «جميلة من بعد» ولكنه حين دخلها وتحوّل في «شوارعها المزرية» صدم ب «فقر وقذارة المدينة» (٣٥).

الصورة «الكنهية» لعُمان والتي رسمها سي. آر. لو كررها بشكل نمطي رحالة آخر هو وليام أشتون شيفارد، الذي زار مسقط في ١٨٥٦. قسّم الأرض وحرارة مسقط صفات سجلها من قبل عدة رحالة، كما رأينا، لكن شيفارد نقل الفكرة ضمن أسلوب متهم في قصته: «انظر حولك، لا نهات يمكن أن يرى في أي مكان، لا شيء أخضر، سوى عمامم وأردية بضّ المواطنين على الشاطئ». شيفارد ليس فقط لم يستطع أن يجد أي شيء أخضر في المنطقة عدا «عمائم وأردية المواطنين»، لكنه أيضاً كان مستاء من «وسّع» و«قذارة» المكان والناس معا: «خلال تلك البوابة الضيقة نُسِر في سوق أضيق، حيث تجار يجلسون القرفصاء ويُدخنون؛ حيث جنود كسالي قدرون يرضون حاضنين، بنادقهم، وبساقين عارية ووجوه محجبة يراحمنا، وحيث عبيد سود مستيقنون أنك لست سيدهم يدفعونك بمراقهم، وحيث أولاد شعث يُشربون إليك؛ وكلاب، قطط، دجاج، غزات، وقذارة، تحدف في كل مكان في وجهك». أما بالنسبة لحرارة مسقط، فإن شيفارد لم يجدها بنفسه بوصف

درجة الحرارة لكنّه روى مقولة بحار الأسطول الهندي الذي، عندما سُئل عن مسقط «كيف يبدو ذلك المكان يا جاك؟ أجاب: «ويلا، هناك فقط صفحة ورقية سمراء تفصله عن الجحيم» (٣٦).

في ١٨٥٩ رحل آرثر وليام استيف -ملازم أول في البحرية الهندية- من مسقط إلى بوش موروا بطرح، وروي، والوطية. قام بهذه الزيارة إلى بوش لكي يرى يثابيعها الحارة. بدأت الرحلة من مسقط إلى مطرح في زورق وفيها يحدثن عن سكان مسقط حيث قدرهم في نحو ٣٠,٠٠٠ نسمة، كما ذكّر أن واليها عبد ولكنه كان يحظى بكثير من الاحترام من قبل «العرب» مؤكداً بأن مثل هذا الأمر «ليس غريباً في هذه البلدان». في بوش وجد الينابيع الخمسة حارة جداً، درجة حرارتها تتراوح بين ١٠٠ و ١١٥ درجة. كما أن حماماتها كانت مليئة بالناس دائماً نظراً لأن عندهم إيماناً عظيماً في مزاياها الصحية (٣٧).

بجانب ويلستد، يعتبر النقيب صموئيل باريت مايلز أبرز الرحالة الأوروبيين الذين شدوا الرحال على نطاق واسع في عُمان. لكونه معتمداً سياسياً وقنصلاً بريطانيا في مسقط، استطاع مايلز أن يتجول في اتجاهات عدة في عُمان في ١٨٧٤ إلى ١٨٨٥. زار الأشجرة في سبتمبر ١٨٧٤ على متن البارجة (فيلومل) أو الهزار (Philomel) للاستفسار عن «حالة قرصنة» كما يسميها. الرحلة الثانية في سبتمبر ١٨٧٤ أخذت مايلز إلى قلعتها وقد قدم من خلالها وصفاً تاريخياً وجغرافياً عن المدينة. وفي ١٨٧٥ وصل إلى صحار، ومنها انتقل الفرصة لزيارة البريمي عن طريق وادي الجزى. وهنا قدم لنا مايلز -متأثراً باهتماماته التاريخية- وصفاً مسهباً لكنتا المدينتين اختتمه بملاحظات هامة حول الزط أو «عجر العرب» كما يسميهم. متقبها خطوات ويلستد، صعد مايلز في ١٨٧٦ إلى قمة الجبل الأخضر. بدأ الرحلة من بركاء وتجاوزها إلى نخل حيث أخبرنا عن الجمال المعماري لمنازلها، والسمات المختلفة لسكانها، وبنابيعها الحارة، وقلاعها، وحصونها، وصناعتها ثم عبر إلى العوابي حيث لاحظ أن الزعفران يستعمل من قبل النساء للزينة. ثم صعد الجبل الأخضر على حمار وكان محبوباً بثبات وقوة تحمل هذا الحيوان. وبخصوص الجبل الأخضر، وصف لنا تاريخه وناسه وثماره وصناعاته. في فبراير ١٨٨٤ قام مايلز بزيارة وادي الطانين، وبذلك يعتبر أول أوروبي يصعد عقبة هذا الوادي، حيث صادف «طريقاً متعرجاً ذا انحلال شديد مخيف» وحوله تتعبر بعض الهياكل العظمية

ضابطان عسكريان. ففي سرد القصة يقولان: «سنبقي سفن الحرب البريطانية في الخليج. نشعر بأن هذه البلدان يجب أن تبقى تحت حمايتنا». في ١٨٩٥، توجه الزوجان بيئت إلى المنطقة الجنوبية لعمان أو ظفار وهناك تجولا في مرياط، والحافة، وجبال القرى. وهنا نلاحظ أن نزعاتهما الفيكترية كانت أقل هجومية، أو على الأقل، وجدا شيئا يثير الإعجاب. حين صعدا قمة جبل القرى، شاهدوا وفرة طيور الماء ونباتاته حيث بدا لهم كل المشهد «إحدى البقع الأكثر مثالية فيما قد شاهدنا من قبل» بالإضافة إلى ذلك، فقد وجدا أهل المنطقة «لطيفين جدا» (٤٠).

في بداية القرن العشرين، قام السير بيرسي كوكس - القنصل البريطاني في مسقط - بعدة رحلات في عمان. ففي ١٩٠٢ أبحر من مسقط إلى أبو ظبي، ومن ثم - على الجمال - سافر إلى واحة البريمي ومن هناك عبر منطقة الظاهرة إلى المازم، وضمك، وعبري. ثم مضى كوكس إلى السلف، وجبل الكور، وجبرين، ويهلا، ثم نزوى. من نزوى، بدأ صعود الجبل الأخضر عن طريق تنوف وادي بني حبيب، وبعد ذلك انحدر من سيق على طول وادي سمان إلى مسقط وفي ١٩٠٥ أخذت كوكس رحلة أخرى إلى البريمي من رأس الخيمة لكي يقرّ خط العرض وخط طول للبريمي بدقة. في سرده لقصة رحلته يخبرنا كوكس بأنه وجد مسقط من ناحية البحر تشكّل «صورة جذابة استثنائية» كما لاحظ بأن صغورها القاحلة صبغت بأسماء بعض السفن التي زارت الميناء منذ القدم. وعلى الرغم من درجة الحرارة العالية لمسقط والتي كانت «لا تطاق» تقريبا، فإن كوكس يؤكد بأنه وزوجته «قضيا خمس سنوات ممتعة هناك». وفي أبو ظبي يذكر بأنه كان معجبا جدا بكرم الشيخ زايد الذي تكفل بدم رحلته من أبو ظبي إلى عبري. بالإضافة إلى أنه مدح نظامه في الحكم حيث يصرّح: «يقدم الشيخ مثالا مثيرا جدا للنظام الأبوي». ولأنه كان يرحل غير متأكد يخبرنا كوكس بأنه كان مثارا للالتفات والفضول حيثما ذهب. ففي البريمي احتشد الناس حوله حتى «شعر بالاختناق تقريبا» وافي عبري كان «كل رجل وامرأة وطفل» يصر على مصافحته، بالرغم من شدة الحرارة» وبينما كان في جبل الكور، أحيط بمجموعة من ربات البيوت اللاتي

لجمال سقطت على الحافة ثم تركت لتقنى !. في نهاية نفس السنة أبحر مايلز من ظفار على متن السفينة (دراجون) Dragon مرورا بمرياط، والبليد، وجزر كوربا موريا. أما الرحلة النهائية لمايلز فقد أخذته إلى حدود «الصحراء العظيمة» أو الربع الخالي في ديسمبر ١٨٨٥. وفي هذه الرحلة استطاع أن يجتاز معظم مناطق عمان بما فيها الزكي، وادي حلفين، ومنج، وأدم، وعز، ونزوى، ويهلا، وجبرين، وجبل الكور، وتنوف، والحمراء، وعبري. ومن عبري توجه إلى ضمك، والرسحاق، والسويق، وبركاء. طوال هذه الرحلة الشاملة تمكن مايلز من جمع تفاصيل هامة حول العمانيين وعاداتهم وأساليبهم وتاريخهم (٢٨).

جراتان جبري -رحالة بريطاني مشهور برحلته في تركيا- قام بزيارة إلى مسقط في مارس ١٨٧٨. وصف المنطقة بـ«ملكة عمان» وأنها كبيرة كإنجلترا، كما قدر سكان مسقط حوالي ٤٠.٠٠٠ نسمة. تجول جبري بأسواق مسقط ملاحظا أن هندستها المعمارية تتخذ الطابع الإسلامي. كما وجد المدينة «نظيفة بشكل مقبول» ولم ير فيها ضحائين ولا قذارة. وحول أهل المدينة لاحظ بأنهم «كانوا مسلحين حتى الأسنان» وأنهم كانوا يتسمون بالبرائة وقلة الكلام. تمكن جبري في هذه الزيارة من مقابلة السلطان تركي في قصره وقد لاحظ أن القصر كان «موثقا بشكل بسيط» كما وجد السيد تركي «مهمتا» بالسياسة الأوروبية. ثم أنهى قصته بتقديم معلومات وصقية حول «الحصنين التوأمين المنيعين» في مسقط: البهراني والجلالي (٣٩).

آخر الرحلات البريطانية إلى عمان في القرن التاسع عشر كانت عندما زار الزوجان ثيودور ومايبييل بيئت مسقط وظفار في ١٨٩٥ و ١٨٩٨ على التوالي. على خلاف أغلب الرحالة الذين كانوا مولعين بميناء مسقط، فإن الزوجين بيئت من الواضح أنهما لم يجدا أي شيء يجذبهما إليه. فقد وجدا شاطئ البلدة «بغضا جدا، ففوح بالروائح الكريهة...» حتى الميزة المعمارية لمسقط فقد اعتقدا بأنها برتغالية: وفي مكان آخر، وصفا وسط هذه المدينة بأنه «كثيب جدا» والأسواق «ضيقة وقذرة» والحقيقة أنهما طوال قصتهما حول مسقط حاول الزوجان بيئت بث نزعاتهما الفيكترية تجاه التأريخ والسياسة العمانية. على سبيل المثال، وصفا الكفاح العماني ضد المحتلين البرتغاليين مثلا على أنه «نوليا غادرة». علاوة على ذلك، فإنهما يتصرفان -أبعد أن يكونا مجرد مسافرين- وكأنهما

«بعد حوار من المثقف والمؤيد معه ودُعته بدعاء: الله يرفعك». وفي سيق بالجلجّل الأخضر كان القرويون «رحما» وودوين جدا معه» كما استقبلوه بأدب حيث اصطفاوا واحدا بعد الآخر يصفاهونه باليدين معا ويحيونه بـ«مرحبا بك». ويذكر كوكشي أنه أثناء الرحلة بين عبري ونزوي قرّر استكشاف الربع الخالي من آدم في حدود الرمال، خصوصا أن رفاقه البدو وافقوا على صحبته إلى هناك. لكن نشر مقالة من قبل السيد بيكون يقترح فيها بأن صحراء الربع الخالي يمكن أن تعبر بالمنطاد أثناء عن هذه الفكرة. ولو نفذ هذه الخطة لكان حقا رائدا في اكتشاف هذا البحر من الرمال(٤١).

يعتبر بيرترام سيني توماس مستكشفا متحرّقا في عمان. بين ١٩٢٤ و ١٩٣٠ كان توماس المستشار المالي لدى «سلطان مسقط وعمان» تيمور بن فيصل. ومثل مايلز استغل منصبه للتجوال على نحو واسع خلال البلاد حتى أنه في بعض رحلاته كان السلطان بنفسه يرافقه. غطت هذه الرحلات عمان من مسقط إلى غربي وشرقي الباطنة متضمّنة أغلب المدن في ساحل هذه المنطقة. ثم أخذته رحلة على الجمال عبر منطقة الظاهرة إلى حيث ترجّل في شاطئ الشارقة ومن هناك أبحر عائدا إلى صحار. ومن صحار تجوّل توماس مع السلطان إلى الشمالية، وشناص، وخطة ملاحة، وكلها. ثم عادا إلى مسقط وفي ١٩٣٠ أخذت توماس مهمة سياسية إلى جزيرة مسندم لهدف تحري «غيوم الحرب» -على حد قوله- والتي كانت تتجمّع على هذه الجزيرة بسبب سكانها قبيلة الشحوح. ويزعم توماس أن هذه الرحلة مكنته من تحقيق هدفين: أولا، مسح ذلك الجزء -«المخطّط بشكل سيئ»- من العالم وجمع معلومات كبيرة حول قبيلة الشحوح، من حيث عاداتهم ولهجاتهم وأساليبهم. وثانيا، قمع عصيان الشحوح لسلطان مسقط توماس، أيضا، قام بعدة رحلات في المنطقة الشرقية لعمان حيث ذهب إلى صور وبلاد بني بو علي، وبعد ذلك عبر أراضي الحدود الجنوبية عن طريق منطقة وهيبة وغبة حنيش. أثناء هذه الرحلة التي أعطت توماس فرصة لتجريب السفر في الرمال، كانت الصحراء العظيمة تغريه وكانت هذه الرحلة هي «الغازلة» الأولى. في أكتوبر ١٩٣٠، أبحر توماس من مسقط إلى ظفار يحمل في رأسه الحلم للسرّ بعمور الربع الخالي، وعلى متن السفينة «جرندير» Grander ترك قبطان السفينة تعويذة لتوماس، وحين فتحها تحت الضوء الرائع للبدن، اكتشف بأنها

كانت قصيدة والتر دي لا مير «بلاد العرب». بقي توماس في ظفار حتى ديسمبر يستكشف جبل القري وسهوله. ولذلك قدم معلومات عظيمة حول أهل الجبل، من حيث معتقداتهم وتقاليدهم وسلوكهم. وفي ديسمبر، بدأ اجتياز بحر الرمال من صلالة مسجلا بذلك نفسه أول أوروبي يعبر الربع الخالي من الساحل إلى الساحل(٤٢).

أنشاء خدمته على «الساحل المتصالح» أو ساحل عمان في ١٩٤٤ و ١٩٤٥ كضابط في R. A. F. قام رايوند أوشي بعدة رحلات في تلك المنطقة والربع الخالي أيضا. أوشي، للأسف، أهملته الدراسات الجغرافية المهمة بالرحالة الأوروبيين في جزيرة العرب رغم أنه ترك لنا عملا مهما عن قصة رحلته في الأجزاء الغربية والشمالية لعمان. دخوله إلى الجزيرة العربية كان بالطائرة المائية التي وصل بها إلى دبي في نوفمبر ١٩٤٤. وبعد ذلك ذهب إلى الشارقة وزار حصنها كما يذكر بأنه وجد المواطنين في فاقة وأمية بانسة. وكان من إحدى واجباته -كمدبر محطة- أن يزور رأس الخيمة كلّ شهرين، وهناك عبر جبال الشحوح. قام أوشي أيضا ببعض الحملات إلى عجمان، والبريمي، وأم القيوين. إلا أن أهم رحلاته هي تلك التي أخذته إلى الربع الخالي حيث استطاع إحراق هذه الصحراء العظيمة بالجمال، ويصهده المحاولة أدرج اسمه مع المستكشفين البريطانيين المشهورين للربع الخالي، توماس، وفيلبي وويسجر(٤٣).

في ١٩٤٥، جاء ولفريد فيسجر -مبعوثا من قبل «شركة الشرق الأوسط لمكافحة الجراد»- إلى عمان للسر في الربع الخالي من أجل جمع معلومات عن تنقلات الجراد. تمكن فيسجر، أثناء خمس سنوات، من القيام بست رحلات في عمان. الرحلة الأولى أخذته من صلالة إلى رمال غانم، وبينما كان ينتظر رفاقه من بويت كثير قام باستكشاف جبل القري. وفي أكتوبر ١٩٤٦، قام فيسجر بعموره الأول للربع الخالي. هذه الرحلة الطويلة أخذته من صلالة إلى مقشن على الحدود الجنوبية للربع الخالي حيث بدأ بإحراق الصحراء العظيمة إلى حدود واحة ليوى، وبعد ذلك عاد إلى صلالة عبر السهول الحجرية لعمان لتفادي نفس الطريق السابق. أما الرحلة الثالثة فقد أخذت فيسجر في مارس ١٩٤٧، من صلالة إلى المكلا في اليمن. ومع أنه قد حقق حلمه بجبر الربع الخالي، إلا أن ولعه بسحر الرمال وهدوء حياة البداية لما يشبع بها فيه الكفاية لذا فقد عاد من

سياسية أحياناً أخرى. كتابه «المصور العربي» يصف أحياناً سياسية مهمة جداً حدثت في تلك الفترة ويؤدنا بكمية واسعة من المعلومات حول التقاليد العشائرية وتاريخها. بالإضافة إلى أنه يشكل قصة هامة حول اكتشاف النفط ونتائجه في المنطقة (٤٥).

في ١٩٥٣، دعي نيل مكليود إنس -مستقار بريطاني من إدارة سياسة السودان- لمقابلة السلطان سعيد بن تيمور. وأثناء سنواته الخمس في عمان تمكن من السفر في معظم مناطق عمان بسيارة لاند روفر مقدماً قصة تجربته في البحث عن النفط، ووصفاً بعض الأحداث التاريخية في المنطقة مثل نزاع السعودية حول البريمي، والثورة في الداخل بموت الإمام محمد بن عبد الله الطليحي في ١٩٥٤. والحقيقة أن إنس طوال كتابه «وزير في عمان»، يكشف عن مواقف نحو العثمانيين وتقافتهم وتاريخهم (٤٦).

إيان اسكيت كان في عمان من ١٩٦٦ إلى ١٩٦٨ موظفاً من قبل شركة «تتمية نفط عمان» حيث سافر على نحو واسع خلال البلاد مقدماً العديد من التفاصيل حول جغرافيتها وتاريخها. وفي كتابه «مسقط وعمان»، رسم صورة واضحة عن مسقط، ومطرح، والباطنة، والشرقية، والظاهرة. ونظراً لأن فترة السلطان سعيد بن تيمور اتسمت بالمفوض والعزلة، فإن رواية اسكيت للأحداث والحياة في عمان خلال تلك الفترة تشكل أهمية بالغة (٤٧).

ملاحظات ومراجع

- ١- Pauline Searle, Dawn Over Oman, (London: George Allen & Unwin Ltd, 1979) p. 6.
- ٢- Xavier Billecocq, Oman Twenty-Five Centunes of Travel Writing, (Relations Internationales & Culture, 1994), p. 17.
- ٣- Samuel B Miles, The Countries and Tribes of the Persian Gulf, (London: Frank Cass & Co, 1966), p. 8.
- ٤- أود الإشارة هنا بأنه رغم أني قد رجعت في هذه الدراسة إلى المصادر الأصلية للرحالة، إلا أنني استعنت لبعضها في تجميع بعض الرحالة من المراجع الهامة التالية
- ٥- Brian Marshall, European Travellers in Oman and South East Arabia 1792-1950: A Bibliographical Study, (New Arabian Studies, 2 (1994) pp. 1-57.
- ٦- Bibliographical Notes on European Accounts Bidwell, Robin Arabian Studies, London, 4 (1978), of Muscat 1500-1900 Philip Ward, Travels in Oman: on the Track of the Early Explorers (Cambridge The Olander Press, 1997)
- ٧- Thomas Herbert, Some Years Travels into Africa, Asia, (London, 1638), p. 109
- ٨- John Fryer, A New Account of East India and Persia, II (London, 1912), pp. 155-158.
- ٩- John Ovington, A Voyage to Surat in the Year 1689, Second edition (Oxford: Oxford University Press, 1929), pp. 251-254.

إنجلترا إلى حضرموت بنية عبور الربع الخالي مرة أخرى، لكن على طول الجانب الغربي هذا المرة. في نوفمبر ١٩٤٧، بدأت رحلة العبور الثاني من المكلا إلى بلاد الصعر، القبيلة الأكثر ترويعاً في جنوب بلاد العرب، ثم ذهب إلى متوخ حيث شرع في عبور الرمال الغربية للربع الخالي حتى منطقة السليل على حدود المملكة العربية السعودية وهناك تم اعتقاله لفترة من قبل «الوهابيين المتعصبين». ومن السليل سافر شرقاً إلى «الساحل المتصالح» أو ساحل عمان حتى وصل أبو ظبي، والبريمي، والشارقة. الرحلة الخامسة لتيسجر حدثت بين نوفمبر ١٩٤٨ وأبريل ١٩٤٩ والتي عاد فيها من إنجلترا ليبقى في البريمي مع الشيخ زايد مرافقاً له في رحلات الصيد. في هذه الفترة زار واحة لهوى واستطاع استكشاف داخلية عمان مجتازاً منطقة الدروع حتى الرمال المتحركة الغامضة في أم السموم، وهناك علم من بعض رفاقه البدو عن اختفاء بعض الرعاة مع قطعان غنمهم تحت سطح هذه الرمال. رحلة تيسجر النهائية في عمان كانت بين نوفمبر ١٩٤٩ ومارس ١٩٥٠ عندما رجع، برغبة شديدة، لصعود الجبل الأخضر لكن الإمام محمد بن عبد الله الخليلي منعه من إنجاء هذا الحلم، ففعل راجعاً بعد هذا الإحباط إلى إنجلترا (٤٨).

بعد أن وصلنا إلى ولغريد تيسجر، نكون بهذا قد تحدثنا عن آخر الرحالة الكلاسيكيين في عمان. الرحالة الذين استطاعوا اختراق ذلك الجزء المعزول من بلاد العرب، تحت ظروف غاية في الصعوبة متنقلين بالجمال والحمر ومحفوظين بصراعات قبلية واختلافات في الثقافة والدين والعرق. منذ تيسجر وحتى ١٩٧٠، شهدت عمان مرحلة أخرى من الرحالة والذين، على خلاف أسلافهم، لم يأتوا إلى هذه الأرض مفتونين بروح الاستكشاف. وإنما قدموا إليها إما مستخدمين من قبل السلطان سعيد بن تيمور أو من شركات النفط. فعبروا البلاد على السيارات أو الشاحنات، ولهذا فإن مشهد قوافل الجمال، الذي كان يميز الكتابات القديمة، اختفى في هذه المرحلة.

إدوارد هيندرسن أحد الرحالة البريطانيين الذين يمثلون هذا الفوج. جاء إلى ساحل عمان في ١٩٤٨ موظفاً في شركة «تطوير نفط الساحل المتصالح». منذ تلك المدة وحتى ١٩٥٦، قام بعدة استكشافات - مستخدماً الشاحنات - بغرض البحث عن حقول النفط أحياناً وتقنيذ مهمات

- in Persia, Ceylon, Etc. vol. I (London: WM. H. Allen and Co, 1857), pp. 121-126.
- C. R. Low, The Land of the Sun. Sketches of Travel, with Memoranda, Historical and Geographical, of Places of Interests in the East, Visited during Many Years Service in Indian Waters (London: Hodder and Stoughton, pp. 178-184.
- William Ashton Shepherd, From Bombay to Bushire, and Bussora, including an Account of the Present State of Persia, and Notes on the Persian War (London: Richard Bentley, 1857), pp. 43-58.
- A visit to the hot springs of Boshar. Stiffe, A. W. Transactions of the Bombay Geographical near Muscat Society, 15 (1859), pp. 123-127.
- Samuel B Miles, Account of Kalhat, in S. E. Arabia Indian Antiquary, 4 (1875), 48-51
- Geographical across the green mountains of Oman Journal, 18 (1901), 465-498
- Calcutta: Persian Gulf Administration Geography of Oman Report, (1878-1879), 117-119
- Journal of an excursion in Oman, in south-east Geographical Journal, 7 (1896), 522-537, Arabia
- Journal of the Royal Asiatic Society's geography of the east coast of Arabia Note on Pliny 10 (1878), 157-172.
- Calcutta. Dahirsh Notes of a tour through Oman and El Persian Gulf Administration Report, (1885-1886), 22-28.
- Calcutta. Administrative Notes on the tribes of Oman Report of the Persian Gulf, (1880-1881), 19-44.
- On the border of the Great Desert: a journey in Oman Geographical Journal, 38 (1910), 159-178
- On the route between Sohar and el-Bereym in Oman, with Journal of the Asiatic note on the Zatt, or gypsies in Arabia Society of Bengal, 46(1877), 41-60
- Visit of the political agent, Muscat, to Ras Frikat Calcutta: Persian Gulf Administration Reports, (1884-1885), 10-23
- Brief account of four Arabian works on the history and Journal of the Royal Asiatic Society, geography of Arabia(1873), 20-27
- The Countries and Tribes of the Persian Gulf, (London, 1919)
- Geary, Gratian, Through Asiatic Turkey, (London, 1878), pp. 11-30.
- Bent James Theodore and Bent, Mabel, Southern Arabia, (Reading, 1994), pp. 45-70, pp. 227-265
- Percy Cox, Geographical Some Excursions in Oman Journal, 66 (1925), pp. 193-222
- See Bertram. S.Thomas, Arabia Felix: Across the Empty Quarter of Arabia, (London, New York, 1932)
- Alarms and Excursions in Arabia (London, George Allen & Unwin Ltd, 1931)
- Shea, Raymond, The Sand Kings of Oman, (London, Mithuen & CO Ltd, 1947)
- Wilfred Thesiger, Arabian Sands, (Dubai Motivate Publishing, 1991)
- Henderson, Edward, Arabian Destiny The Complete Autobiography, (Dubai Motivate Publishing, 1999)
- Innes, Neil McLeod, Minister in Oman: A Personal Narrative, (Cambridge Cleander Press Ltd, 1987)
- Sheet Ian. Muscat & Oman: the end of an era, (London: The Travel Book Club, 1975)
- Alexander Hamilton, A New account of the East Indies (Edinburgh, 1727), pp.43-49
- Henry Cornwall, Observations upon Several Voyages to India out and Home (London, 1720), p. 42
- Abraham Parsons, Travels in Asia and Africa (London Longman, 1806), pp.204-209
- Robin Sidwell, Travellers in Arabia (Reading: Garnet Publishing Ltd, 1994), p. 199
- John Malcolm, Sketches of Persia, vol I (London Paris, New York & Melbourne: Cassell & Company Ltd., pp. 21-28
- William Heude, A Voyage up the Persian Gulf and a Journey Overland from India to England in 1817 (London: Strahan and Spottiswoode, 1819), pp. 22-23.
- James Silk Buckingham, Travels in Assyria and Persia, (London, 1830), pp. 392-430.
- John Johnson, A Journey from India to England through Georgia Persia, Russia, Poland, and Prussia in the Year 1817 (London, Paltemoster-Row, 1818), pp. 8-13.
- Robert Mignan, A Winter Journey through Russia, the Caucasian Alps and thence across Mount Zagros by the pass of Xenophon and the ten thousand Greeks into Koordistan, (London, 1839) I, pp. 63-67, and II, pp. 232-271.
- Thomas Lumsden, A Journey from Murat in India to London (London, 1822), pp. 63-64
- James Fraser, Baillie, Narrative of a Journey into Khorassan, (London, 1825), pp. 5-28.
- Whitecock, H. H., An Account of Arabs who inhabit the coast between Ras-elkhemah and Abotubas in the Transactions (Gulf of Persia, generally called the Pirate Coast of the Bombay Geographical Society, 1 (1836-1838), pp. 32-54.
- W. F. A Owen, Narrative of Voyages to explore the Shores of Africa, Arabia and Madagascar, (London, 1833), I, pp. 334-343
- George Keppel, Narrative of a Journey from India to England, (London, 1837), pp.837.
- James Wellsted, Raymond, Travels to the City of Caliphs, (London, 1840), pp.45-71.
- The results of this journey were published in the first volume of Wellsted's Travels in Arabia, (Austria, 1978)
- James Wellsted, Raymond Laughton, J. K, p 1174.
- National Biography, (London, 1917, in Dictionary)
- Thomas Skinner, Adventures during a Journey overland to Syria, and the Holy Land, vol. II (London: Richard Bentley, 1836, pp. 284-287.(India, by way of Egypt,
- Brian Machell, European Travellers in Oman and South, East Arabia 1792-1950: A Bibliographical Study
- New Arabian Studies, 2 (1994), pp. 12-13.
- Memoir of the South and ains, Stafford Bettessworth, Journal of Royal Geographical East Coast of Arabia Society, 16 (1845) pp. 104-160
- J. G Hulton, Notice on the Curia Muna Islands Transactions of the Bombay Geographical Society,(1839-1840), pp.183-197.
- C. J., Journal of an Excursion from Morabit Crutenden, Transactions of the to Dyreex, the Prince Town of Dofar Bombay Geographical Society, 1 (1836-1838), PP 184-188
- John Henry , Journal of The Ruins of El Balad Carter, the Royal Geographical Society, 16 (1846), pp. 187-199
- J. P., A short memoir of the proceedings of Saunders, during Palinurus : surveying bng the Honourable Company her late examination of the coast between Ras Morbat and Ras Seger, and between Ras Fartak and the Ruins of Mesinah Journal of the Royal Geographical Society, 16 (1846), pp. 169-186.
- C. G Ward, Account of a Journey from Soor to Jahlan, Transactions of the Bombay and thence to Ras Rows Geographical Society, 8 (1847-1849), pp. 101-106
- C. S. D., An account of an overland journey from die, of Oman Green Mountain Leskaree to Muscat and the Transactions of the Bombay Geographical Society, 8 (1847-1848), pp. 106-119
- Travel Robert B. M. Birning, A Journal of Two Years

دراسة لكتابة قواميس

البيوغرافيا في عمان^٤

عبدالرحمن السالمي*

العباس بن عبد المطلب» و«أخبار مسيلة الكذاب وسجاح»، بل إن منها ما تطرق إلى أبعد من ذلك، إلى الأسماء والكنى ونحوها مثل «كتاب من نسب إلى أمه من الشعراء» و«كتاب المختصرين» ومعناه من مات في شابه للمدائني، و«المحمدين من الشعراء وأشعارهم» أي بمن سمي من الشعراء باسم محمد لجمال الدين اللفظي (ت ٦٤٦هـ-١٢٤٨م). أو المهن ككتاب «أخبار القضاة» لمحمد بن خلف الوافي (ت ٣٠٦هـ-٩١٨م) أو «عيون الأنبياء» في طبقات الأطباء» لابن أبي أصيبعة (ت ٦٦٨هـ-١٢٧٠م) لتتعدى إلى مشاهير وأعيان سكان المدن بغض النظر في مواضيعها وسجلاتها مثل «تاريخ بغداد» للخطيب البغدادي، أو «بغية الطلب في تاريخ حلب» لابن العديم القيلي (ت ٥٨٨هـ-١١٩٣م)، «كتاب المقنيس في تاريخ أهل الأندلس» لابن حيان (ت ٤٦٩هـ-١٠٧٦م). كذلك أبي حاتم السجستاني (ت ٢٤٨هـ-٨٦٢م) سجل تراجم المعمرين «المعمرون والأوصياء»، إلى تراجم أصحاب الطل والعاهات كجمال الدين الصفدي في «نقط الهميمان في نكت العميان»، أو الجاحظ (ت ٢٥٥هـ-٨٦٨م) في «البرصان والمرجان والعميان والحولان». ثم طورت معها مصنفات كالتذيلات «فوات الوفيات» لمحمد بن شاكر الكندي (ت ٧٦٤هـ-١٣٦٣م) و«عقد الجمان وتذييل الأعيان» لمحمد بن بهادر الزركشي أو المختصرات مثل «الوافي بالوفيات» للصفدي (١).

ولكثر الإسهامات العربية في هذه القواميس اعتقد

كتابات التراجم في تاريخ الأدب العربي تعد نوعاً أدبياً مميزاً في الكتابات العربية الكلاسيكية، ولقد تطور هذا النوع الأدبي في مجمله ليتداخل مع علوم أخرى كال تفسير والحديث والفقه والأدب والنحو والتاريخ ثم توسع إلى نطاق الفرق والمذاهب: حتى يمكن الجزم في ذلك أن كل صنف علمي يختص بقواميس أعلامه ولكنها أجناس أدبية لكل صنف منها، فمن مشاهير المصنفات كابن سعد (ت ٢٣٠هـ-٨٤٥م) في «الطبقات الكبرى» أو ابن سلام الجعفي (ت ٢٣١هـ-٨٤٦م) في «طبقات فحول الشعراء»، إلى السير الشخصية كالسير النبوية المدونة عن النبي عليه السلام. أما الفهرست لابن النديم فقد حفظ لنا ذكر بعض بدايات المصنفات العربية في هذا الشأن كأمثال أبو مخنف (ت ١٥٧هـ-٧٧٤م) في مصنفاته «كتاب المفتار بن عبيد» و«كتاب زيد بن علي»، أو ابن الكلبي (ت ٢٠٦هـ-٢٢١م) نخوة كتاب ابن

* باحث ورئيس تحرير مجلة «التسامح» بسلطنة عمان

المستشرق روسننشال: «أن أكثرية المسلمين تصور التاريخ ما هو إلا مقابل المعنى للشخصيات» (٧). أما هاملتون جب فقد كان اقل حدة في هذا الأمر في إشارته: «أن مؤلفات قواميس سير التراجم عند العرب تطورت وارتبطت في آن واحد مع الكتابة التاريخية» (٣). وهذا ما اتبعه بروكلمان بإشارته أن التدوين لتواريخ المدن والأقاليم والأصمار لا تتكون في الغالب إلا من أخبار أعيان مدينة ما أو مصر ما (٤) وهذا ما يمكن ملاحظته بوضوح في الكتابة التاريخية الكلاسيكية عند

العرب وتأثيرها بالسرد عن الشخصيات في سياق الأحداث فالبعض ينهج بالتسلسل الزمني كنحو الطبري وابن الأثير والبعض الآخر بتسلسل السلطوي.

والذي يمكن إدراكه بوضوح من هذه القواميس ما تعكسه عن أوجه متعددة للمجتمعات والثقافات في الحضارة الإسلامية وتتمسك جوانب معرفية في محتوياتها ليست فقط عن الشخصية «المتقصة» في سلوكياتها الفردية بل إلى أخبار العامة والمجتمعات في الحضارة الإسلامية. فيبدو لنا أن أساسية هذا الفن بدأت من أسنّة الرواة والإخباريين والنسابة وامتزجت لتكون هذا الفن الأدبي وهذا يتضح مع ابن النديم في المقالة الثالثة حيث جعلها في فنون الأخبار والأدب والسير والأنساب (٥). ولذا اعتقد بروكلمان أن أساسية هذا الفن الأدبي بدأ ب: «.....جمع الأخبار عن أعيان

الرجال المشتهين بغير علم الحديث ولاسهماء الشعراء وعلماء اللغة. وذلك على نمط كتب الطبقات التي خدمت علم الحديث» (٦). فنشأة هذه المدونات بدأت مع حركة التأليف التاريخي مع بدايات العصر الأموي وارتبطت بالجغرافيا والفتوح ومن ثم يرجع تبلورها إلى صدر الإسلام (٧). لكن هذا الجنس الأدبي بأشكاله المتعددة والمتنوعة جذب اهتمام العديد من العلماء والباحثين إلى دراسة فنية الكتابة في قواميس السير والتراجم ومناقشة مواضيعها ابتداء من: جب (٨) أو ليختنسنادر (٩) أو روسننشال أو هومفرايس (١٠) أو هاملتون جب أو طريف خالدي (١١) أو اخترلسوني (١٢) أو ألبباد (١٣) أو أخيراً وداك القاضي (١٤). كل أخذ منحنى لدراساتها ومن زوايا

مختلفة لكشف ما تبديه من أوجه معرفية في الثقافة الإسلامية. هذه المصنفات ذاكرة عامة لشخصيات التاريخ الإسلامي ومنهج اختلط ليشكل ظاهرة أدبية في الكتابات العربية الكلاسيكية فهي تبرز حقلاً واسعاً عند تتبعها في تطور الذهنيات عند العرب والمسلمين والشعوب التي دخلت معهم في الحضائر والأصمار بما تورد من تراجم لشعراء وعلماء وأدباء وكتابت ثم إنها أحياناً كذلك تعطي ضبطاً دقيقاً للمجال الجغرافي والعلمي المكونة لتلك الشخصية، إضافة إلى انتماءاتها

العقائدية والفكرية (١٥) وبما أن الخلفية التاريخية لطبيعة وماهية هذه المصنفات (قواميس الجيغرافيا) في الثقافة الإسلامية قد درست من قبل، إذن لا داعي لاجترار التكرار من الخلفية التاريخية وتعدد أهميتها.

١- ولكننا سنتجه في هذا المقال للتحديث عن تطور الكتابة الفنية لقواميس التراجم (البيوغرافيا) وسير الأعلام في عمان، بتتبع هذه المصنفات ومحاولات البحث من خلالها عن الانعكاسات للأوجه الثقافية لعُمان. حيث أن الدوافع للكتابة عن هذا الجانب أولاً لعدم ظهور دراسة تعنى بهذا الجانب عند العُمانيين وقد يرجع ذلك إما لأن التصنيف في هذا المجال حديث نسبياً مقارنة بوجودها (القواميس) في التراث العربي، وإما السبب الآخر هو لظهور كتابات حديثة

ومتعددة في دراسة مصادر التاريخ العُماني والتي تعد سمة مميزة لكشف جوانب من الثقافة العُمانية (١٦). لكنها خلال دراساتها لا تقدر لها باباً أو فصلاً مميزاً ولكنها عادة ما تدرج هذه الكتابات تحت مسميات «التراجم والسير». فهذا المزج يخفي وجودها من الكتابة العُمانية ويعيشها هو التقصص لثرائق وفنية إبداع المصنفات العُمانية. ومن هذا المنزى سنحدد خطواتنا في هذا المقال أولاً: بحصره على الجانب الإقليمي المتمثل في عمان. ثانياً: محاولة حصر وتوثيق هذه المصنفات، ومن ثم سفتناول دراساتها من جانبين: التاريخي، وهو دراسة تطور تدوين هذه الكتابة في عمان، وأما الجانب الآخر فهو استقراء للأنماط الأدبية

ان لهجرة كثير من القبائل

والشخصيات العُمانية في

القرن الأول للهجرة

خصوصاً إلى العراق وشرق

بلاد الرافدين، هذه

الهجرات سواء فردية أم

جماعية تستند الكتابات

العُمانية في إيراد معلومات

مستوفاة عنها، فعلى سبيل

المثال يورد الوتبي

معلومات عن عائلة المهلب

ابن أبي صفرة لكن تتبعه

التاريخي ينقطع مع

القضاء عليها في أيام يزيد

بن عبد الملك

المستخدمة عند العمانيين في كتابة هذه المصنفات وعرضها. وأخيرا سنركز في تحديد رؤية الكاتب من تصنيفه بمعنى المنظور الذي يحاول المصنف رسمه من أجل إبراز الأشخاص المدون عنهم بمحاولة فهم البعد الثقافي أو الاجتماعي المنعكس من رؤية الكاتب. إن الصعوبة التي نواجهها منذ البداية هو تحديد موقع مصنفات (قواميس الجيوجرافيا) ضمن الجيوجرافيا (قائمة الكتب) العُمانية قصد تحديد ماهيتها. فتدخل اختصاصات مضامين المصنفات قد يكون بحكم تداول

المحاور وإمسا لتعدد المواد المعرفية المتعلقة بها. فالمحاور التي تتداخل بحسب رؤية المقال في قواميس الجيوجرافيا (بشكل إجمالي) ثلاث نواح: ١- مهنية، ٢- علمية ٣- إقليمية. بطبيعة الأمر، أن تحديدها لا يشكل صعوبة في الدراسات العربية إجمالاً، لكنها بالنسبة للدراسات العُمانية فإن الصعوبة إما لفرضها وضم البعض منها إلى الكتابات الأدبية من شعر ونظم، وإما عدّها مسبقاً ضمن المصادر التاريخية العُمانية، كما أشير إليها سابقاً، (١٧) وهذا ما يتضح على سبيل المثال من ترجمة باذجر لعنوان «الففتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» بعنوان:

«History of Imams and Seyyids of Oman» (١٨)

حيث ترجم سيرة بمعنى تاريخ والأولى بأن نترجم إلى (biography).

٢- ولما كان بغية هذا المقال أولاً التتبع التاريخي لبدايات هذا اللون من الكتابة وهو دراسة بدايات تدوين مصنفات كتب قواميس الجيوجرافيا في عمان، فإن البداية تتعين علينا النظر في فطية المؤشرات الأولى عن كيفية التتبع حول شخصية عمانية ومحاولة إعطاء ملامح وروافد أوسع لربط الأصول الاجتماعية لعناصر التراجع وحركتها خارج الإطار الجغرافي العماني. فلإكمال إطار أي دراسة في التاريخ أو التراجع لا بد لبنية تلك الدراسة من أن تتم بالجمع ما بين المصادر الداخلية والخارجية معاً في آن واحد وبدون أحدهما لا يمكن إكمالها. نعم ذلك أمر مدرك لأي دراسة، ولكنها

تعتينا في هذه الدراسة من أمور عدة:

أولاً: لهجرة كثير من القبائل والشخصيات العُمانية في القرون الأولى للهجرة خصوصاً إلى العراق وشرق بلاد الرافدين، هذه الهجرات سواء فردية أم جماعية تفتقد للكتابات العُمانية في إيراد معلومات مستوفية عنها، فعلى سبيل المثال يورد العوتبي معلومات عن عائلة المهلب ابن أبي صفرة لكن تتبعه التاريخي ينقطع مع القضاء عليها في أيام يزيد بن عبد الملك (١٠٢هـ - ٧٢٠م). فالتتبع التاريخي لهذه العائلة العُمانية يستلزم

تتبعاً أوسع عن انتشارها وأعمالها، وهذا، ما أورده تاريخ جرجان (٢٠) فهي موازاة تتم بخيوط عدة لإكمال هذا الوجه عن التواريخ. وهكذا إذا ما تتبعنا شخصيات عمانية أخرى كمان بن غصوبة نجد كتابات التراجع العُمانية تغفل في ذكر أخباره بعد تاريخ إسلامه ولكن كتابات ابن الأثير في «أسد الغابة» وابن عبد البر في «الاستيعاب» توضح لنا هجرة وانتقال أحفاده من بعده إلى أنريجان وأحفاده علي وأحمد بن حرب (و هما من علماء الحديث) حيث توفي الأول في الموصل والأخر بساحل الشام. وكذا إذا توجه للبيئة عن كشف جوانب من تواريخ أعلام عمان كجابر بن زيد والخليل بن أحمد وابن دريد والبرد لا حصراً، لا تسعفنا المصادر العُمانية في هذا الجانب للإمام بتوسع في المعرفة عنهم. ولذا تبقى المصادر العربية غير العُمانية للتوسع في هذا المجال أرسيفاً مهماً للتقصي وحتى الحديثة منها كمشاهير الشرق لبرجي زيدان أو الأعلام للزركلي.

ثانياً: للتحوّل التجاري مع الشرق في القرنين ١٠ و ١١ من منطقة الخليج إلى البحر الأحمر ثم مصر ومنها إلى أوروبا على إثر قيام الدولة الفاطمية فتح المجال التجاري إلى بدايات هجرات العائلات العُمانية إلى شرق إفريقيا والاستيطان على امتداد الساحل الشرقي، وقد ظل تتابع الهجرات والاستيطان لشرق إفريقيا متواصلاً إلى منتصف القرن العشرين. لكن يكاد أن تكون شحيحة الحصول على أية معلومات حول هذا الجانب من المراجع العُمانية.

ثالثاً: وهو الأمر المشار إليه سابقاً تأخر هذه الكتابات

التحول التجاري مع الشرق

في القرنين ١٠ و ١١ من منطقة

الخليج إلى البحر الأحمر ثم

مصر ومنها إلى أوروبا على اثر

قيام دولة الفاطميين فتح

المجال التجاري إلى بدايات

هجرات العائلات العُمانية

إلى شرق إفريقيا

والاستيطان على امتداد

الساحل الشرقي، وقد ظل

تتابع الهجرات والاستيطان

لشرق إفريقيا متواصلاً إلى

منتصف القرن العشرين.

في عمان أو لفقدانها مع كثير من المصادر العُمانية، فمن المراجع غير العُمانية نستطيع أن نستشف المجال الحركي لهذه الشخصيات.

٣- بدايات كتابات الجيوجرافيا في المصنفات العُمانية: إن القصد منه الإشارة التي يمكن الاستدلال بها على بداية هذا التصنيف في عمان والذي يمكن إرجاعه بحسب ما ذكره نورالدين السالمي إلى أحمد بن النظر(ق٦هـ-١٢م) الذي ألف كتاب «سلك الجمان في سير أهل عمان» في مجلدين لم يوجد منهما بعد الحرق إلا

تسع كراريس.(٢١) وللفقدان الكتاب كل ما يمكننا هو التمعن في كلمة «سير» التي تشير إلى أن الكتاب يتحدث عن تراجم بعض أعلام أهل عمان، إلا أن الاعتقاد المرجح إن الكتاب كان يشمل الكتابة التاريخية عن عمان أكثر من اشتماله على تراجم أو سير الأعلام.

وهنا نتساءل هل يمكننا أن نصدر بياناً قاطعاً في هذا المجال سواء كان بدحض أو تأييد ما إذا كانت هناك أي كتابات سابقة عليه؟ إلا أنني في اعتقادي بحسب ما يمكن تتبعه حتى الآن لم يبق برهان لأي كتابات من هذا الجنس بين العمانيين إلى ذلك الوقت، والبرهان على هذا البیان هو بحكم الضرورة غير مباشر وهذا أمر طبيعي لأنه يندر أن يثبت الحكم القطعي على قضية بطريقة مباشرة بدون براهين: أما في حالات وجودها

فيستدعي الأمر التقدم بالبراهين الواضحة لإثبات صحتها والعكس صحيح لإثبات البیان السلبی. لكن الافتراضات واسعة وممكنة وقد تدرج بحكم البدايات في تطور الكتابة الفنية في عمان خلال القرنين ١٠ و ١١ من مصنفات ابن بركة والكدسي وأبي الحسن البسيوي وأبي المنذر العوثي وأبي بكر الكندي، وإن كان مما يشار إليه هنا أن مثل ابن دريد من الذين ظل التصاقهم المكاني بين عمان والبصرة وكتابه «الاشقاق» لما يوجد من إشارات متصلة ضمنها لكن لا يمكن الأخذ به كنموذج في هذه الدراسة لاختلاف ماهية الكتاب.

فالتطور لهذه الكتابة جاء تدريجياً من بعد ابن النظر ابتداءً من سيرة عبدالله بن مداد (ق٩هـ-١٦م) المشهورة

بـ«صفة ونسب العلماء»(٢٢) التي قد تكون بحق المصدر الأساسي في معرفة علماء عمان للمصادر اللاحقة. وقد اعتمدت أولاً على السرد بفتح معرفة الأعلام العلماء العمانيين وكيفية وصول العلم (الشريعة) ابتداءً من ابن عباس إلى العلماء العُمانية في البصرة ثم علماء عمان من حملة العلم وبشكل تدريجي إلى القرن (٥هـ-١١م)، ثم عن العلماء الذين من بعدهم ثم بفصل عن أئمة عمان وفترات حكمهم: ولكن السيرة لم تنقص لنا تواريخ وفيات العلماء وأخبارهم في حين أنها اقتصرت على تعدادهم. إن التميز الذي يمكن الإشارة إليه

في هذه القائمة هو أن الرؤية الدينية (في إحصاء علماء الشريعة) شكلت كتابة هذه القائمة لتصبح من بعد منهاجاً لقوائم متعددة ظهرت من بعد ذلك، أو أجزاء من محتويات كتب كتحقيق خميس بن سعيد النقضي(ق١١هـ-١٧م) في الجزء الأول من «منهج الطالبين»، وأحمد بن سعيد الخراساني (في أواخر القرن ١١هـ-١٧م) الجزء الثالث من فواكه العلوم في طاعة الصي القيوم»، ثم جميل بن خميس السعدي في كتابه «قاموس الشريعة» في الجزءين الثامن والتاسع إلى الفصل التاسع والثلاثين من «كشف الغمة». إن أبرز ما نستنتج من هذه المصنفات من صياغتها لتقديم المعطيات حولها أن هناك قاعدة ثابتة في بناء النص في هذه القوائم وهو ما يعطي هذه المصنفات نمطية ونسقا متكررين ومتداولين، فالنص ذو بناء كمي يقوم على سرد ما يمكن عدّه من العلماء بدون فرز الأسبقية الزمنية أو الترتيب الأبجدي حيث يتم حشر النص بالعدد الممكن عدد من العلماء بدون رؤية أو منهجية للترتيب. أما من حيث المنهج المتبع فالقاسم المشترك في الأسلوب يكاد التشابه الواضح فيه أن يكون نقلاً مباشراً في ما بينها من السابق إلى اللاحق. فالتكرار يفيد وجود القاعدة المشتركة، أما النص في هذا الصدد فهو تراكمي يقوم في كل مرة على تغذية القائمة بالعلماء إلى فترتها، فينطلق المصنفون من سجلات ووقائع ثابتة ومتعارف عليها، فهي أشبه ما تكون بالمواترة.

لكن إذا تعمنا في هذه القوائم للبحث عن مصادرها فإنها

**بدايات كتابات الجيوجرافيا
في المصنفات العُمانية: إن
القصد منه الإشارة التي
يمكن الاستدلال بها على
بداية هذا التصنيف في
عمان والذي يمكن إرجاعه
بحسب ما ذكره نورالدين
السالمي إلى أحمد بن
النظر(ق٦هـ-١٢م) الذي
ألف كتاب سلك الجمان في
سير أهل عمان في مجلدين
لم يوجد منهما بعد الحرق
إلا تسع كراريس**

على ما يبدو قد اعتمدت على كتابات سلاسل الإنسان العلمي (أورفع حملة العلم في عمان) بداية من أبي محمد عبدالله بن بركة (١٠٤هـ-١٠هـ) في «التقييد»، وأبي الحسن اليسوي في «الجامع»، وكذلك على إشارات بعض العلماء في الكتابات الفقهية والعقائدية. لكن الجزئيات الأولى لهذه القوائم قد يمكن إرجاع مصادرها إلى بعض من بواكير السير العُمانية التي احتوى بعضها على سرد أسماء العلماء كسيرة أبي المؤثر ثم من بعده أبي الحسن اليسوي، فهذه القوائم في بداياتها كانت تتشكل من مقتطفات واقتباسات لبعض قطع السير العُمانية من

خلال ذكر أعلام عمان الذين حملوا العلم لتصل في نهاياتها إلى العلماء المعاصرين للكتاب. فهذه القوائم السردية تتضح من تشكلها أن بداياتها كانت قبل أو أثناء صياغة ابن مداد لسيرته التي تعتبر المنعطف لهذه الكتابات، أي أن البدايات الكتابية قد يمكن إرجاعها إلى بدايات القرن (١١هـ-١١هـ) فالذي يمكن ملاحظته في هذه القوائم أنها استبعدت أن تسرد لنا ببوغرافيا عن التجار ومشاهير الأعيان وقادة القبائل، على سبيل المثال مما أثرت في الكتابات التاريخية والبوغرافية (التراجم) على السواء.

فجون ويلكنسون يبدي ملاحظاته حول هذه القوائم بأن المشكلة فيها عدم الانضباط في التسلسل الزمني مما يؤدي أحيانا في القراءة الأولى إلى عدم وضوح النص للقارئ، وقد تحدث مغالطات في عدم استيعابها من خلال التسلسل الزمني، وهذه الإشكالية توجد على سبيل المثال عند الترجمة لشبيب بن عطية وهلال بن عطية الفراساني (٢٣)، حيث اعتقد البعض انهما أخوان بهنما في التحقيق يتضح أن شبيب عماني وهلال كان من خراسان لكنهما عاشا الفترة نفسها وحملا مسمى نسبة الأب كذلك. أما المعاناة الأخرى فهي تكرار العلم في مواضيع متعددة فتكون الإشكالية هي، هل هما علمان أم شخصيتان والأشكال من ذلك إذا كانا من قبيلة واحدة مما يؤدي أحيانا إلى إلغاء أحدهما أو الخلط في العلاقة بينهما ولازال التساؤل في كثير من الشخصيات كحدو المنير بن النير وسلمة بن مسلم العوتبي والخليل بن شاذان

هل هما علمان أو علم واحد فقط.

هذه الظاهرة استمرت في جدولة قوائم البيوغرافيا من بعد لتبرز مع كل من محمد الشيبه السالمي في كتابه «نهضة الأعيان» وسالم بن حمود السيابي، «إسعاف الأعيان في انساب أهل عمان» عند تقديم قوائم لأئمة عمان مع تسلسلهم الزمني وتسلسل الإمامة في عمان. لكن المنهج المغفط الذي وضعه حديثا سالم السيابي في «طلقات المعهد الرياضي في حلقات المذهب الإباضي»، بمحاولته تصنيف طبقات العلماء العمانيين في تسلسل زمني عبر القرون لم يتوسع كثيرا ليشمل جميع العلماء لكل طبقة وتوقف عند الحلقة الرابعة من

علماء عمان، وكذلك فإن الرؤية للإيديولوجية الإباضية كانت هي الدافع. ومع ذلك فإن المحاولة كانت مدخلا سريعا لمعرفة طبقات العلماء العمانيين ولو بشكل متأخر جدا. ثم إن المنظور الأساسي المنهج في تصنيفه هو أنه واكب أسلوب القوائم السابقة بحيث أن كل طبقة هم حملة علم من لدن جابر بن زيد إلى القرون الحاضرة. فمصفنات كتب الطبقات خدمت أو بدأت مع نطاق علوم الحديث وتوسعت مع مجريات كتب قواميس البيوغرافيا (٢٤) وبرغم وجودها واستعمالها في المصنفات

الإباضية نحو الشماخي في «الطبقات» (٢٥) ثم من بعد تذييله بـ «الجواهر المنتقاة في ما أخل به كتاب الطبقات» للبرادي (٢٦). إلا إنها في ما يبدو لم يكن لها تأثير في النطاق العماني في رصد التراجم وتدوينها. وهكذا من عرض هذه القوائم يمكن رصد مدى فاعليتها في الكتابة التاريخية في عمان ابتداء من «كشف الغمة» ثم من بعد في أجزاء من «الفتح المبين في سيرة السادة البوسيديين» إلى «تحفة الأعيان» وانتهاء مع «عمان عبر التاريخ». فقد سلك المؤرخون المحدثون في عمان المسلك نفسه كما اقتفوا الخطى نفسها في تقييم التاريخ وتتبعه وتقسيمه في عمان على أسس الأئمة الذين حكموا عمان، إلا أن التمايز لاشك فيه من حيث الدقة والرؤية المتبناة في كل على حدة. فالتطور لهذه القوائم صاحبته بحوث موازية ومختلفة لتكون أكثر صلاحية في تقصيات أحداث التاريخ العماني.

جون ويلكنسون يبدي

ملاحظاته حول هذه

القوائم بأن المشكلة فيها

عدم الانضباط في التسلسل

الزمني مما يؤدي أحيانا في

القراءة الأولى إلى عدم

وضوح النص للقارئ، وقد

تحدث مغالطات في عدم

استيعابها من خلال

التسلسل الزمني

٤- إننا هنا أمام أصناف عدة من المصنفين للجيوغرافيا لا بد من فرز منهجية كل منهم على حدة. فالتطورات السياسية التي حدثت في عمان خلال القرن التاسع عشر والامتداد الجغرافي للدولة العُمانية نحو شرق إفريقيا أثرت على الحياة العلمية في عمان وبدأت أساليب الكتابة الكلاسيكية القديمة تميل إلى النحاسي، كما في القوائم الجيوغرافية السابقة والانتقال بصورة تدريجية وإعداد نقل هذه الكتابات إلى نمطية المصنفات الشاملة. لكنها تتداخل من حيث اختصاصات مضامينها في المصنفات الحديثة، بحكم تداخل المحاور وتعدد المواد المعرفية ثم كذلك لقطرات السياسة في عمان مع نهاية القرن التاسع عشر.

ابن رزيق (ت ١٨٧٢م)؛

بعد ذاته حميد بن محمد بن رزيق يعد ظاهرة فنية أدبية عمانية في القرن التاسع عشر، امتزجت فنيته الإبداعية بالآداب والشعر والنثر. حتى الآن لم تبرز دراسات تدلي بوضوح عن حياته العلمية ونشأته لكن من الممكن أن ندلي بشيء عنه بما أن هناك

بعض الجوانب التي قد تساعدنا لفهم حياته. لقد أدى نقل العاصمة العُمانية من داخلية عمان (الرستاق) إلى مسقط في عهد السلطان حمد بن سعيد بن الإمام أحمد البوسعيدى لامتزاج العرقيات على الساحل العماني وأصبح ازدهار مدينتي مسقط ومطرح يهيئ الظروف في تكوين مجتمع متعدد العرقيات بما يشبه (الكزمويتان). وبدأت دواوين السلاطين في اتخاذ نوعية من الأدباء والكتاب تجاوز فيها القبيلة التقليدية وقد انصقت عائلة ابن رزيق بدويان السلاطين البوسعيديين (٢٧) فنشأته الأدبية تظهر في اتجاهاته وكتابات التي مكنته من لخطاط منهج مبدع بالنسبة للثقافة العُمانية في بدايات القرن التاسع عشر فعلى سبيل المثال التميز النوعي للكتابة وتطورها يمكن ملاحظته بالمقارنة بينه وبين ابن قيصر في سيرته عن الإمام ناصر بن مرشد (١٧ق) وسيرة ابن رزيق (البر التمام) عن السلطان سعيد بن سلطان حيث يتجه ابن قيصر إلى الأسلوب البلاغي بينما يتجه ابن رزيق نحو السرد والوصف. ثم تلك العلاقة بدويان السلاطين مكنت مصنفاته من التداول

فالسلطان ثويني بن سعيد أهدى إلى القس برسي بااجر مجموعة من مؤلفات ابن رزيق الذي قام من بعد بترجمة «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» الذي يعتبر أولى المصنفات التاريخية العُمانية المترجمة إلى اللغة الإنجليزية عام ١٨٧٣م (٢٨). ثم من بعد السلطان خليفة بن حارب أهدى إلى جامعة أكسفورد «المصحفة القحطانية».

إن ما يهمننا في كتابات ابن رزيق في هذا السياق هو مصنفه «الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عمان» (٢٩)، حيث تمكن ابن رزيق عن إدخال أسلوب النظم في كتابة قواميس الجيوغرافيا، وهي بذاتها محاولة مستعدنة في الكتابات العُمانية. وقد أورد سبب التأليف بأنه قد سئل أن ينظم قصيدة في أسماء أئمة عمان وأن يشرحها شرحا مختصرا مبسطا لا يطلب المعارف له مزيدا وقد نظمها في مائة وأربعين بيتا بدأها:

عمان عن لسان الحال ردي
جوابا منك لي أرجو الجواب
أما عين إليك لها دموع
على من جسمهم أضى ترابا

وينتهي:

فحسبهم صنعهم سرورا

يجزيهم إذا شهدوا الحسابا

فصاغها بالتسلسل التاريخي في تتبع سير أئمة عمان ابتداء منذ إمامة الجلندي بن مسعود إلى الإمام أحمد بن سعيد، فهو يورد البيت ثم يشرحه لغويا ثم يتبعه بشرح عن حياة الإمام المؤرخ عنه.

قبل التجاوز إلى عرض مضامين الكتاب لابد من الإشارة إلى الفخول الجبرية في الحياة الاجتماعية العُمانية فالطابع الثقافي لهذا الانتقال يبرز بدايات الانتعاش الحضاري على ساحل عمان مرة أخرى مع انتقال العاصمة العُمانية إلى مسقط وقد كان كذلك لمعاصره الشيخ جميل بن خميس السعدي مصنف «قاموس الشريعة» في (٩٠) مجلد، بعدما ظلت داخلية عمان المحور العلمي والثقافي لعمان لقرون عدة. لاشك أن ابن رزيق ترجع أصوله إلى مدينة نخل في داخلية عمان لكن تكوينه العلمي كان في العاصمة مسقط فهذا التجاوز لم

يكن إذاً فقط من المرحلة الكتابية والتصنيف بل تعدت لتكمل مرحلة تفاعلية في الحياة الأدبية في عمان أكملت في مسقط مع ابن عرابية وابن شيخان السالمي وأبي الصوفي وهلال بن بدر البوسعيد أي أن الساحل العماني أصبح مركزاً للإبداع بعد توقف دام لقرون. وهذا التجاوز الإبداعي يمكن إيجاده في الكتابات التاريخية فمن ضمن المصنفات المحفوظة التاريخية العُمانية في المملكة المتحدة «تاريخ أهل عمان» لجعفر بن سالمين بن عبدالله النخلي (٣٠)، أو كـ«سعد السعود في تاريخ البوسعيد» (٣١)، حيث الاحتمال أن كليهما كانا من كتاب ديوان السلاطين البوسعديين بمسقط وهو يعكس النضج الإبداعي والاهتمام به من قبل السلاطين، فإذا الانتقال لم يكن سياسياً فقط بل تجاوزوه إلى النطاق الثقافي.

أما في مقام التصنيف ففي هذه اللحظة يبدو لنا مساران مختلفان في تصنيف هذه القواميس في عمان، فالأول هو الجانب التاريخي وهو المضمون: فابن رزيق جعل من منظومته في سير الأئمة مجارة لشخصيات الأئمة وإذا رجعنا إلى كشف الغمة أو بالأحرى إلى مختصر روس (٣٢) لتبين لنا بأن هذا التأخير ظل متبعاً ينتزع منهجاً أولاً لجعل من عمان كإقليم مستقل أو محور إقليمي مركز الاهتمام. تولت من بعدهما «تاريخ أهل عمان» لمصنف مجهول (٣٣)، ثم «قصص وأخبار جرت في عمان» لأبي سليمان بن محمد بن عامر المعولي (٣٤) و«تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان» لنور الدين السالمي ورغم تسلسله التاريخي إلا أن الأحداث مجارية لفترات حكم الأئمة في عمان وأخيراً «عمان عبر التاريخ» للشهيد سالم بن حمود السيابي. أما بالنسبة إلى الأسلوب النظمي الذي نهجته قد يمكن الجزم أن ابن رزيق قد تأثر بالقلبياتي (٧٣هـ-١٣٣هـ) من خلال منظومته الشهيرة «الصحيفة القحطانية» حيث عارضها ابن رزيق بمنظومته «الصحيفة القحطانية» (٣٥) و«الصحيفة العدنانية» (٣٦). ولو تتبعنا ظاهرة أرجوزات البيوغرافيا واستعمال هذا اللون الأدبي لوجدناه بدأ مبكراً في عمان فعبدالله بن عمر بن زياد بن أحمد الثقفي (٨ق-٨هـ-١٤هـ) نظم أرجوزة مخصصة في سيرة الرسول الله -صلى الله عليه وسلم- والخلفاء أهل الاستقامة وعلماء عمان. (٣٧) ثم كذلك مع الشاعر سعيد بن محمد الفشري

(١٠هـ-١٦هـ) قصيدة نظمها عن أئمة بني خروص، ومن هذه المنظومة عدداً بعض المؤرخين كعمل توثيقي في الكشف عن أئمة بني خروص الذين لم يدون عنهم. فسلك من بعده محمد بن خميس السيفي (٢ق) في قصيدة نظمها في أئمة العبارة وإن كان بدا مقدمتها بأبيات في الأئمة ذوي الأصول القحطانية. (٣٨) هذا الخط وجدناه كذلك من بعد لدى الشيخ خلفان بن جميل السيابي في الجزء الثالث من «سلك الدرر» (٣٩) حيث أنشأ منظومته في تتبع أئمة عمان عبر القرون إلى القرن الرابع عشر وإن كان لم يذيلها بشرح للآبيات ثم من بعده الشيخ محمد بن راشد الخصيبي (ت ١٩٨٨م) في منظومته «شقائنا النعمان في ذكر شعراء عمان» وكذلك في قصيدته في حملة العلم وأئمة العلم من أهل عمان «تلك آثارنا تدل علينا» (٤٠).

هناك ظاهرة أخرى في أرجوزات البيوغرافيا وهي محاولة سرد نظم أعلام المدن حيث، بدأ هذا اللون يشق طريقه من خلال الأرجوزات والمناظيم وإن كانت متأخرة بعض الشيء فقد نظم الشيخ محمد بن سالم الرقيشي في أئمة العلم من مدينة أركي بدأها بمطلع: يارعى الله أربعاً بالانزار
مقدرات أو أهلاً بالفخار
وسقاهم الحياء وحيّاً ثراها

وابل المزن بالفوادي السواري (٤١) و ثم من بعد خلفان بن محمد المغتسي أيضاً في علماء أهل أركي وتبعه أبو سرور حميد بن عبدالله الجامعي في أعلام مدينة سمائل. فهي تحفظ لنا الاستدلالات للمكانات الجغرافية للتراجيم. فأرجوزات التراجيم اتخذت في الكتابات الأدب العربي من قبل فقد صاغ عبداللطيف بن أحمد بن محمد الدمشقي أرجوزة في علم الأنساب «نخبة التفاحة حاوية قواعد المساحة» (٤٢). وكذلك «محاسن الأزهار في مناقب العترة الأطهار» (٤٣) لعبدالله بن حمزة بن سالم (ت ٦١٤هـ-١٢١٧م) أرسلها إلى الخليفة الناصر، و«رياض الأبصار في ذكر الأئمة الأقطار والعلماء الأبرار» وهو تراجيم شعرية لكبار رجال الزيدية والمعتزلة للبهادي بن إبراهيم بن علي الوزير (٧٥٨-٨٢٢هـ-١٣٥٧-١٤٢٠م) (٤٤). تبعاً لهذه المصنفات فإنه من الجائز احتمال أنه هناك تأثيراً يميناً في الأرجوزات

العُمانية السابقة خصوصا مع تدوين القلهايات لأرجوزته وذلك مع تحول الطرق التجارية في القرن (١٥هـ-١١م) لتأخذ مجرى بين المدن الساحلية الجنوب شرقية والجنوبية للجزيرة العربية مما أدى الى تطور العلاقات على طوال الساحل الجنوبي والجنوب الشرقي (العُمانية اليمنية) ٤٥ وذلك يمكن تلخيصه من معلومات في «تاريخ المستبصر» لابن المجاور، (٤٦) و«صفحة جزيرة العرب» للهمداني، (٤٧)

٥ - مع بدايات الانتقال الحضري في عمان خلال القرن الماضي كان أمراً طبيعياً أن يكون عاملاً في تكوين اتجاهات وأنماط كتابية تعكس هذه الاتجاهات من قواميس التراجع، ويمكن رصدنا:

محمد السالمي (١٨٩١-١٩٨٥م)

أرخ محمد الشبية السالمي كتابه «نهضة الأعيان بحرية أهل عمان» (٤٨) لرصد تتابع الأحداث الداخلية في عمان مع بدايات القرن العشرين وإلى عقد الستينيات منه وأن كان ويلكنسون يشير إلى أنه اكمل الكتابة التاريخية لكتاب «نهضة الأعيان بسيرة أهل عمان» لنور الدين السالمي إذا فهو تسلسل لتلك المجموعة (٤٩) لكن بتعمق في منهجية السالمي في مصنفه يتبين أنه نهج فيه لرصد تتبع رجال عمان والقوى القبلية مع مطلع القرن الماضي. وتتضح خطته بعد مقدماته التعريفية الموجزة عن مدن وتاريخ عمان. وإذا لو تتبعنا مقالات التراجع في هذا الكتاب لوجدنا أن السالمي خلال هذا الرصد في الحقيقة لم يكن يقصد به قاموساً في التراجع وإنما كان هذا التقصي إضافات لتوضيح البنية التركيبية في سكانية عمان في القرن العشرين من أسماء وشيوخ وعلماء وقضاة وأبناء وكان رصده بالمعاصرة، فهو أحد المعاصرين الذين كانوا في داخل ذلك الصراع، وهذا يعطيه ثوباً أدق. وإن كان هو معبراً عن وجهة الإمامة الأيديولوجية ومدافعاً عن شرعيتها لكنه في الوقت نفسه لا يعكس أيديولوجية الإمامة ككيونة قائمة بذاتها. وهذا بطبيعة الأمر جعل تركيزه على داخلية عمان لم يتطرق إلى المناطق الساحلية بتوسع أو شمولية أكثر عن شيوخ وأبناء خارج ذلك النطاق إلا تلميحاً. فبدأ بتعريفات واسعة عن كبار البجوات في العائلات العمانية في القرن الماضي كنحو (النباهنة آل حمير في الداخل)، (بنو النعيم البريمي)، (آل صالح بن علي

الحارثي وآل حمودة في الشرقية)، (آل هلال بن زاهر البهناشي)، ومن ثم بدأ في كتابة التراجع. لكن المهم الإشارة إليه أنه عكس من خلال تلك التراجع التغيرات الجذرية وسطوة القبلية في صياغة الأحداث وتقلباتها، وهي حقيقة تثير الاستغراب الكامل حتى ولو تخلى بعض الشيوخ عن مبادئ دينية أحياناً. إلا أنه كان جعل من مصنفه سجلاً حافلاً للانكسارات الأدبية والعلمية في داخلية عمان والمدارس الدينية التي بدأت تأخذ أنفاسها للعودة وهذا التسجيل كان خلال تدوين التراجع، إضافة إلى ذلك كانت تميزه في كتابته إنها كانت استقصاء لترجمة تواريخ الأعلام المدون عنهم من الولادة والوفاة والمكانة والشيوخ المتملذ عليهم أو الرجال الذين ارتبط بهم.

البطاشي (ت ١٩٩٩م)؛

التطور لقوائم العلماء في سردها تمت صياغته مؤرخاً في «إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان» (٥٠) للشيوخ سيف بن حمود البطاشي (ت. ١٩٩٩م) وتقلد منصب القضاء في ولايات عدة إلى أن تفرغ للبحث أو أحر عمره لكن لأسف الشديد لقد وافته الأجل قبل إكمال مشروعه الذي تم إصدار منه ثلاثة أجزاء بدأهما بالتسلسل الزمني من عصر النبوة إلى أن توقف فيه مع بداية القرن (١١١هـ-١٧م). ففي الجزء الأول بعد إيراد التراجع أوجد كذلك قائمة أخرى للعلماء الذين لم يتمكن من الحصول على معلومات موسعة عنهم. لا شك إن الإلمام الموسوعي عند البطاشي كان محركاً في تدوين البيوغرافيا نحو: «الطالع السعيد في سيرة الإمام أحمد بن سعيد» و«تاريخ المهلب وآل المهلب» وكذلك «شعر الشيخ خلف بن سنان الغافري». ولكن الذي نهجه البطاشي في تقصي المعلومات كان موقفاً في مقارنتها واستخراجها من المصادر العُمانية وغير العُمانية على السواء بل إن مراجعته المعتمدة بحد ذاتها وثيقة مهمة من حيث اعتماده على الكتابات الفقهية والمخطوطات وروايات والأخبار المختلفة وإطلاعات واسعة في المكتبات العُمانية الخاصة، زاد عليها التحقيقات التاريخية في مقارنة الآراء وإكمال جوانب من التاريخ العماني إذا كانت متعلقة حول الشخصية المترجم عنها. وأحياناً للمخاطبات العائلية والتي اقتصت بفن علمي ظل متوارثاً عبر أجيال كنحو عائلة بني مداد المتصوفة أو

بني هاشم في الطب، فيحاول إيجاد السلسلة العلمية والنسبية مما يوضح جوانب خفية عن الحياة الاجتماعية في عمان.

وقد بين دوافعه إلى تصنيف الكتاب:

«أولاً: أن العلماء العمانيين كان أكثر اهتمامهم بالتأليف في الفقه والأصول والولاية والبراءة فأنشؤا في ذلك الجوامع الكبار والكتب المطولة أما الكتابة التاريخية لم يعنوا بها كثيراً ولم يولفوا كتباً مستقلة إلا ما يوجد عرضاً في كتب الفقه

ثانياً: فقدان كثير من مؤلفاتهم إما بحروب طبيعية أو حروب قبلية أو غزوات جاءت من خارج البلاد أو إهمال وعدم اعتناء ممن اقتنى هذه النفاثين» (٥١)

لكن الإشكالية التي تبقى الارتباك في مجموعة البطاشي هي عدم إيضاحه لمنهج أو خطته في هذا الكتاب، مما يؤثر تساؤل حول:

الأبجدي؟ وهو العادة المتبعة عند الكثير من

هذه المصنفات وهو مستبعد تماماً في

تصنيفه أم التسلسل الزمني؟ وهذا الذي

حاول الالتزام به. لكن هناك مفارقات في

التسلسل الزمني أحياناً مثل تقديم الخليل بن

أحمد والميرد وابن دريد على من سبقهم من

الأعلام أو كشيب بن عطية على أبي حمزة

النشاري ونحوه فهو يحيل القارئ إلى

التقصي الزمني لكل علم. وباعتبارية قرب الإصدار فهو

قليلاً ما يشير إلى المصادر لتوثيق مراجعه.

٦- بالنسبة لكتابة قواميس تراجم الشعراء في عمان

يمكن حصرها مع عبدالله الطائفي ومحمد بن راشد

الفصيصي: (٥٢)

عبدالله الطائفي (١٩٢٧-١٩٧٣م):

لقد ظهر جيل من أدباء الخليج مع نهاية الخمسينيات كانت امتداداً للزعة القومية العربية، وأخذت هذه الظاهرة في الامتداد الإقليمي خصوصاً في الستينيات من القرن الماضي وكانت تحاول إبراز الثراء الأدبي

للوحة الشرقي من الوطن العربي قد يكون عبدالله الطائفي أحد روادها. لكن لو تتبعنا عن كتب عن كتابة عبدالله الطائفي للبيوغرافيا ستوضح لنا بأنها بدأت بعملية

تدرجية أي أن ظاهرة الكتابة البيوغرافية كانت لدية فترات انتقالية بدأت من عمليات تجميعية من أحاديث

إذاعية وكتابات صحفية لشعراء الخليج المعاصرين (أو بالأحرى القرن العشرين) تم جمعها أولاً في «دراسات عن الخليج العربي» (١٩٦٨م) ثم «شعراء معاصرون» إلى خلاصة إنتاجه في «الأدب المعاصر في الخليج العربي» (١٩٧٤م).

إن هذا البناء التراكمي لدى الطائفي يوجه لدلالات معرفية عن الخليج في ستينيات القرن العشرين فالمصنفات بأشكالها لا يمكن ضمها إلى قواميس البيوغرافيا لكن الطائفي اتبع في دراساته الأدبية إلى ما يشبه إبراز جوانب أدبية من الخليج بتعريفات موجزة عن الشعراء ونماذج من أشعارهم فهو لم يوجه كتاباته لدراسات نقدية بل مختارات لنماذج من شعراء الخليج ولذا تقرب كثيرا مقالات الطائفي من قواميس البيوغرافيا عن شعراء الخليج المعاصرين أو بالأصح من بدايات القرن إلى بداية السبعينيات، لكنه أحياناً يطلق مصميات

على الشعراء للتعريف بهم نحو: شاعر عمان

(الشيخ صقر بن محمد القاسمي)، شاعر

القبيلة (عبدالله بن علي الظليلي)، شاعر

الحكم (محمد بن شيخان السالمي) أو شاعر

الشباب (أحمد حاتم الطيفية) أو شاعر الشعب

(عبدالرحمن قاسم المعارضة). لكنه يستبعد

ذكر شعراء النبط أو شعراء الشعر العامي

وقلما يتعدى إلى ذكرهم لكنه أحياناً يتعدى

إلى ذكر بعض شعراء العرب. فالإقتصار على الإقليمية

عند الطائفي دافع مهم لإبراز أوجه من الحياة الأدبية في

الخليج خصوصاً مع الثروة النفطية في الخليج وهذا ما

أبرزه بوضوح في خلاصة إنتاجه «الأدب المعاصر في

الخليج العربي» من ذكر أعلام الأدب المعاصرين قبل

وبعد النفط لكل دولة من دول المنطقة: الكويت، قطر،

دولة الإمارات، البحرين ثم سلطنة عمان وهو في هذه

فعل كانت ردة فعل لما يثار أن «الخليج حياة النفط».

فلفتة الطائفي إلى التمايز في الحياة الأدبية في الخليج

العربي من تتبع أعلام الشعراء ومسيراتهم الأدبية من

الشعر الكلاسيكي إلى بدايات من الشعر الحديث ثم

استبعاد المركزية العثمانية والتمحور على الإقليمية

الخليجية جعلت من مقالاته مدخلاً لدراسات البيوغرافيا

والدراسات الأدبية في الخليج العربي وهي في الواقع لا

يمكن الاستغناء عنها إن لم تكن كتاباته هي من

لكن الإشكالية التي تبقى

الارتباك في مجموعة

البطاشي هي عدم إيضاحه

لنجه أو خطته في هذا

الكتاب، مما يؤثر تساؤل

حول

المرتكزات التي قامت عليها مشاريع ودراسات أكملت قواميس الجغرافيا. لكن المرتكز الذي يمكن أن نستدل عليه من حياة الطائي هو الكتابة الصحافية وحيث صرح «قد كانت نافذة هذه المشاعر ركننا من مجلة (صوت البحرين) اسمه (شعراء من جزيرة العرب) في الخمسينيات ثم عاد في الستينيات إلى برنامج أسبوعي من إذاعة الكويت سميت (دراسات عن الخليج العربي) كان يلتزم التعريف بأقطار الخليج وتاريخها ومظاهر الحياة فيها وأدبها العربي». (٥٣) لا ندري إلى أي مدى من الممكن الأخذ به هل هذا الدافع في الكتابة عن جغرافيا شعراء الخليج عند الطائي قد بدأ إعدادها في عمان أم إنها تبلورت في الخارج خصوصا خلال قيامه بالكويت.

الخصيبي (١٩١٢-١٩٨٩) :

كتابة قواميس الجغرافيا عن الشعراء جاءت متأخرة في عمان عندما أصدر محمد بن راشد الخصيبي في مطلع الثمانينيات ثلاثيته «شقائق النعمان على سموط الجمان في أسماء شعراء عمان» (٥٤) هنا يمكننا التلميح إلى التوازي بين حياة ابن رزيق والخصيبي فكلا العائلتين التصقتا بديوان السلاطين (٥٥) وإن كان ابن رزيق يبرز هذا التأثير ويمكن لحاظه أكثر مما هو عند الخصيبي في حياته الأدبية إلا أن الخصيبي تأثر في هذه الثلاثية بمنهج ابن رزيق من شكلية الكتابة وفنية المنهج ثم أن كليهما يبدى اهتماما بطرائف الأخبار والقصص في الكتابة لتكشف عن معلومات في بعض الجوانب عن الحياة الاجتماعية في عمان. فالخصيبي ابتداءً بمنظومته «شقائق النعمان» ثم ألحقها بشرح «سموط الجمان» يبدأ بلغة البيت ثم عن ترجمة العلم إلى إيراد مختارات من شعره. وقد بدأ منظومته:

أتحف السامعين من ذكرياتي

واسقم من رحيق مبتكراتي

خلهم يرتعون في كل روض

من رياض البیان والنعمات

إلى أن ينتهي:

وبحمد الإله قد تم نظمي

منه أرجو لأحسن الخاتمات

قسم الشعراء في هذه الثلاثية إلى خمس طبقات خصص الطبقة الأولى في أسماء الشعراء من أول القرن الهجري

إلى تمام القرن الرابع عشر، ثم الطبقة الثانية من شعراء عمان في القرن الرابع عشر، الطبقة الثالثة الشعراء الأئمة والملوك والأهراء، الطبقة الرابعة لأعلام الشعراء وأشعر العلماء وختمها بالطبقة الخامسة للعلماء الذين قرؤوا الشعر. لو نظرنا مقارنة بين كتابات الطائي والخصيبي حيث انهما صنعا قواميس الجغرافيا عن الشعراء إلا أن المنهج المغاير بينهما يتضح من أسلوب الكتابة إلى الأبعاد التكوينية لكل منهما. فالطائي يقدم بلغة حديثة واضحة ويحاول أن يقدم أعلامه بارتباطات معينة سواء قومية أو دينية أو سياسية أو اتجاهات أدبية ذات ارتباطات أيديولوجية، وهذا واضحا من انتقائه الأدبية لدى الشاعر، بينما الخصيبي كان قاضيا وأستاذًا في العلوم الشرعية إلى قرب وفاته وظل الأسلوب مغارقا تماما، من حيث الكتابة الكلاسيكية والاهتمام باختبار العبارات السجعية. أما من الناحية الشمولية فالخصيبي أكثر شمولية وتتبعها لكل شاعر من الناحية العائلية وقرباته ثم أن إنتقائه الأدبية إنما تكون عادة بتقييم نقدي لأفضل ما أمكن الشاعر من تقديمه بغض النظر عن الاتجاهات التي ينهجها الشاعر ولاشك إنها من منظور الخصيبي بذاته غير أنه يعتمد على النقل الشفوي والرواية والشهر لدرجة واستمداد للمعلومات الشفوية ولو للتراجم المتقدمة كمنسوخ دريد، فالأخبار والروايات ظلت من محفوظات الألسن والتناقل الشفوي وكان الاهتمام بها من قبل البطاشي والخصيبي حفظت لنا كثيرا من هذه الروايات التي قد تعد من قبيل النسيان، ولذا هم يحاولون بأنفسهم تصحيح بعض الأخطاء والروايات. بيد إن ما يجعلنا الاهتمام بالخصيبي هو أنه كان أكثر تصورا لإيجاد المصنف أو القاموس المتكامل لشعراء عمان: لكن يتبين لنا أن الخصيبي على رغم إصداره المتأخر لهذه القواميس استبعد الشعر الحديث من ضمن مجموعته أو مجرد ذكره بينما هو يفرق الطبقة الخامسة من ثلاثيته للفقهاء وأراجيزهم ومنظوماتهم. وهذه تعكس الحياة الفقهية التي تميزت في عمان في القرون الثلاثة الماضية حيث ظلت المدارس الدينية المحور العلمي والأدبي وظل هذا الالتصاق في استمرارية التعليم الديني.

الطريف في هذا التباين بين الشقين في الكتابة المستخدمة الحديثة والتقليدية في هذه القواميس تبدو

للعيان واضحة فمسلك الكتابة الحديثة بدأ يشق نمطا أسلوبيا يدنو من شبه انتقالية تشبه التطور الذي مرت اللغة به في مختلف الدول العربية مع مطلع القرن العشرين. وإن كانت الكتابة تأخذ التواصل ولو من بعد لوقتنا هذا. فهذا التشكل للصيغة الكتابية الحديثة أو الأدب المعاصر في الخليج العربي تدين في طورها إلى الصحافة في بلورتها. (٥٦)

ذُيل الكتاب السابق الذكر «شقائق النعمان» بكتاب «قلاند الجمان في أسماء بعض شعراء عمان» (٥٧) للسيد حمد بن سيف البوسعيد الذي يشرح مفزاه من تأليفه: «... فقد خطر بالبال كتاب اذكر فيه بعض شعراء بلدنا عمان، الذين لم يرد ذكرهم في كتاب «شقائق النعمان» في أسماء شعراء عمان» لمؤلفه الشيخ المؤرخ محمد بن راشد بن عزيز الخصيصي. أما من حيث المنهج فقد اختلف تأليفه عن سابقه تماما... وجعلت كتابي مختصرا مقتصرا على اسم الشاعر، وما اطلعت عليه من نسبه، وذكر نموذج من أشعاره، وتخيلت ذكر قائله وسميته «قلاند الجمان» في ذكر أسماء بعض شعراء عمان» وجعلت أسماءهم مرتبة على حروف الهجاء من حرف الألف إلى آخر الحروف بغير مراعاة المتقدم من المتأخر... وإن كان الكاتب لم ينتهبه إلى الترتيب في التسلسل داخل الحروف الأبجدية فمثلا لم يرتب الحروف على أسبقيتها في حرف س، فالأسماء تذكر جملة لتتضمني داخل الحرف الترتيب الأبجدي أما تسلسلها فلا.

لقد كان هذا التأليف سابقا في المصنفات لتدارك ما تناسى السابقون عن ذكره فكشف مصنفه عن كثير من الشعراء والقصائد المغمورة بين المخطوطات وأسماء لم تخطر على بال الكثيرين. حيث الاتجاه السائد إلى ذكر المشاهير في مناطق الداخل أما الأطراف العُمانية فقلما من يبيد الاهتمام بذكرهم.

٧- أصدرت موسوعة السلطان قابوس للأسماء العربية جزءا خاصا بأعلام عمان حيث صاغت لأول مرة موسوعة لبيوغرافيا تضم رجال حكم وساسة وعلم وأدباء وأعياناً وتجاراً بشكل إجمالي وكان لهذا التقصي

أثر واضح عكس الحياة الاجتماعية في عمان حيث تعدت فيه التغطية التقليدية والمحرر الواحد وبالطبع اتبعت الترتيب الأبجدي فيها هي بذاتها قد تمثل مشروعا مستقبليا في كتابة البيوغرافيا في عمان وعكس لمتغيرات للوحدة السياسية في عمان خلال القرن العشرين. والميزة الأخرى التي يمكن الإشارة إليها أنها الموسوعة تمت تحت عمل جماعي أي قامت بها مجموعة من الباحثين ولم تكن عملا فرديا كالأعمال السابقة.

لكنها في إصدارها الأخير، فهي تنطوي على ملاحظات تدرك مباشرة مضامين التعريف حول كل شخصية من الاقتصار لا تعدى الأسطر أو بضع الكلمات حولها فهي لا تتعدى إلى التحقيق حول الشخصية في تواريخ الولادة والوفاة والمكانة فعلى سبيل المثال لو أخذنا بالمقارنة مع دائرة المعارف الإسلامية لنأخذ أعلاما كجابر بن زيد أو احمد بن ماجد نجد فيها تحقيقات أوسع واشمل. كذلك إغفالها للمراجع والمصادر في التوثيق يجعلها في محل الجدل في الاستعمال الأكاديمي. لكن يمكن التلأفي بالإصدارات والملاحق المتواصلة فتكون تغطية لتراجم والمشاهير العمانيين على ان يكون الإصدار الأول مستندا للرجوع إليه.

٨- كتابات الأنساب والقبيلة: كنت لا انوي في هذه الدراسة التصدي لموضوع مصنفات الأنساب وكتاباتها في عمان لكن للارتباط بينها وبين قواميس البيوغرافيا، والنشابه في كثير من الأوجه مكمل للآخر ثم للاحتواء كتابات القبيلة في تحديد رجالات القبائل، لا يمكننا إلا واحد حسابان هذه الكتابات وعدها في هذا النطاق برغم معيار القبيلة والمنهجية المختلفة، وفي حقيقة الأمر هذا المنحى للزم به بروكلمان من قبل (٥٨). فالقبيلة في ذاتها تعد إحدى مكونات التاريخ العماني بحسب اعتبارات ويلكسون (٥٩) ويترسون (٦٠) غير إننا نجد إلى جانب ذلك معرفة الاستيطان القبيلة تدلل لتسهيل على موقع أو أصول المترجم عنه. من أجل ذلك لما كانت هذه العوامل تلزم ولو بشكل غير مباشر إلى التطرق إليها لا بد أن إشكاليات

لكن يتبين لنا أن الخصيصي على رغم إصداره المتأخر لهذه القواميس استبعد الشعر الحديث من ضمن مجموعته أو مجرد ذكره بينما هو يضرده الطبقة الخامسة من ثلاثيته للفقهاء وأراجيزهم ومنظوماتهم. وهذه تعكس الحياة الفقهية التي تميزت في عمان في القرون الثلاثة الماضية حيث ظلت المدارس الدينية المحور العلمي والأدبي وظل هذا الالتصاق في استمرارية التعليم الديني

وأساليب أنواع الكتابة فيها متداخل في ضمن سياقنا ومرتبطة به.

ويظهر من خلال الاستعراض الأولي لهذه المصنفات أن أخذت أسلوبية الكتابة نفسها المتبعة في قواميس الجغرافيا من حيث النوعين: النثر والنظم وهنا سنعرض كلا النوعين.

ليس ثمة شك أن أبنا المنذر سلمة بن مسلم العوتبي (ق ١١هـ - ١١١م) في كتابه «الأنساب» أولى

الكتابات العُمانية في الأنساب حيث يبين لنا منهجه: «... ثم اتبعت بعد ذلك أسماء الشعوب والقبائل والأفخاذ والبطون والفصائل. وذكر الشجرتين من القحطانية والعُدنانية، وافترق كل قبيلة إلى بني أبيهم» فهو إضافة إلى الارتباطات القبلية في سياق التاريخ العماني من الأهمية على السواء في الدراسات التاريخية والديموغرافية لعمان واحتوائه بإدلائه عن معلومات موسعة حول الكثير من الشخصيات العُمانية، ثم المهم عندنا هو نزول القبائل العربية بعمان وانفرادها بتفصيل بعض الشخصيات التي كان لها التأثير في المجرى العام، حيث يورد

مفصلاً عن مالك بن فهم وولده، بني العتيك وآل المهلب بن أبي صفرة، موعة بن شمس والجلندي. ومن هذه الزاوية قد تكون ثمة محصلة لتجميع ما يمكن استقراؤه عن رجالات عمان في عصر ما قبل الإسلام والقرن الهجري. هذا الانعكاس يتضح تماماً من محاولته لصب التاريخي القبلي وبطورة الاستيطان العربية كبدية التاريخ العماني تتابعا إلى يومه، ولذا قد يكون أحمد عبيدلي محققاً في رأيه بأن العوتبي كان قد اهتم بالأنساب عامة فإننا نجد تلك التفاصيل الهامة مثبوتة بين بقية الأخبار ولا يتناسب مع ما يخصه لبقية الأنساب من أجزاء لأخبار الأزد مع ما يخصه لبقية الأنساب ولربما كان متسقاً في ذلك مع طبيعة موضوع الأنساب كما يتناول المؤرخون المسلمون مما يجعل ذلك الكتاب ينتمي إلى ذلك الحقل بشكل عام» (٦١) على أننا حين ننظر في الأسلوب الإنشائي في كتابه فإن ما يهمننا هو القدرة على تجاوز مرحلة النقل والاستطراد في تتابع الرواية الشفوية فهو بالنسبة إلينا كوجه من أوجه

الكتابة في عمان خلال القرن (١١م). هذا التجاوز يبدأ بمرحلة انتقالية حقيقية في فنية الكتابة سواء من الاقتباسات والمراجع والتصوير حيث أراد العوتبي أو بالأحرى يمكن الإشارة إليه بأنه أمكن إيجاد فكرة الكتاب ومحتوياته.

ويزداد هذا التناسق مع مما يدخل في موضوعنا كتابات الأنساب والقبائل بشكل عام ولكن سنتركها لبعض المصنفات المتصلة هذا السياق لنكشف بعض المصنفات المتصلة

بنا. فمع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وجدت الكتابات الأوربية عن القبيلة متمسكة لها في عمان حيث محور الولاءات بين الشقين المتنافسين الهناري والغافري وانتقال التحالفات القديمة ما بين يمن ونزار ليكون هذان الحلفان هما المسيطران، بدأت متعددة ومتوالية منها يبللى (١٨٦٣م) (٦٢)، ثم مايلز «الخليج بلدانه وقبائله» (٦٣)، كارتر «قبائل عمان» (٦٤)

وفي التصادم الأولي ما بين القبائل اليمانية والزيارية يمكن إيجاد هذا المنظومات الشعرية توضح هذا التنافس على أننا على يقين بأن القبائل اليمانية ظلت طوال التاريخ العربي في عمان المحرك للسياسة. وفي نفس السياق المنظومات الأدبية القبلية في إدلائها وإفادتها حول دراسات الشخصية ابتداء من القلالي في منظومته «الصحيفة القحطانية» حيث حاول أن يبرز مناقب اليمانية وبين مناقب الزيارية. إلى أن يتضح تأثيرها مع ابن رزق في منظومتيه «الصحيفة القحطانية» و«الصحيفة العدنانية». لكن المحرك القبلي يبرز في تشكيل هذا المصنفات لتجد من فهرست القبائل العُمانية للشهيد سالم بن حمود السبائي (ت ١٩٩٤م) «إسعاف الأعيان في أنساب أهل عمان».

لكن هذه المنظومات والفهرسة لا تكشف عن حقائق جوهرية في كتابة التراجم بحيث يمكن اعتمادها للمرجعية الدراسية إلا لناما. لكن الأهم الذي يمكن الاستفادة منه في كتابات الأنساب أنها ولدت نوعاً آخر من هذه الفنون الإنشائية وهو من ضمن كتابات الأنساب يمكن الإطلاق عليه (الكتابات القبلية) وهو الأخرى أوجدت لتعدد مناقب قبيلة معينة لكنها توفر

مع نهاية القرن التاسع عشر

وبداية القرن العشرين

وجدت الكتابات الأوربية

عن القبيلة متمسكة لها في

عمان حيث محور الولاءات

بين الشقين المتنافسين

الهناري والغافري وانتقال

التحالفات القديمة ما بين

يمن ونزار ليكون هذان

الحلفان هما المسيطران.

لنا قوائم في تراجم ومشاهير القبائل بصورة إجمالية فهي تعنى إلى إبرازها سواء من ساسة أو أدباء أو علماء أو قضاة ... ونحوه. فعلى نحو تسلسلي تبلورت مع «نيزة في تاريخ المعاول» (٦٥) لأبي راشد محمد بن عامر بن راشد المعولي (ق ١٨) و«تبصرة المقربين في تاريخ العبريين» (٦٦) للشليخ إبراهيم بن سعيد العبري (ت ١٩٧٤) إلى «الموجز المفيد نبذة من تاريخ البوسعيد» ٦٧ لسعيد حمد بن سيف البوسعيد (ت ١٩٩٨)، وكذلك القسم الأول من «اللؤلؤ الرطب» (٦٨) الشليخ سعيد بن حمد الحارثي، ومن قبل ولو بالإشارة بدأت في الواقع من «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعديين» لابن رزيق ولكنه كان يعنى بالكتابة التاريخية الشاملة لتاريخ أكثر من كتابة التراجم فهو

يركز على الأحداث السياسية في نطاق الأسرة الحاكمة. وللدلالة على فنية هذه الكتابة لو أردنا الربط بين مؤلفيها سجد أنهم قد سلكوا خطى متشابهة فهم علماء وقضاة وذو نفوذ في أسرهم أي إن المراد من تصنيفها هو الحفظ والتعريف بمشاهير القبيلة وليس وضع قواميس خاصة يمكن الاستناد إليها. لكن تصنيفه الذي وضعه السيد حمد بن سيف البوسعيد أكثر تنسيقاً

ووضوحاً فبدأ القسم الأول منه بالأمثلة والسلطين البوسعديين لعمان وزنجبار ثم العلماء والفقهاء ثم الشعراء، وعليه فإن ما يمكن أن نشير إليه في هذا السرد هو التأثير القبلي في الثقافة العمانية ككل وتأثيرها يمكن تلمسه بوضوح ليس في الكتابات التاريخية بل الفقهية والأدبية على حد سواء. لكن من حيث المسلك فإن الخطى متقاربة إلى حد ما وهم يذاً يمكنون تأثيرات سابقة من عوامل محلية في كتاباتهم أي بمعنى إن أساليبهم لا بد إنها كانت ذات منشأ محلي بدون مؤثرات خارجية.

٩- كل ما سبق يمكن تلخيصه في أن ثمة تغيراً في أسلوبية الكتابة في عمان أخذ في التشكل مع منتصف القرن الثامن عشر كانت بداية في مؤشرات للانتقال. هذا الانتقال ظل متمحوراً ومتأثراً بالثقافة المحلية العمانية وتستقي من نفس الكتابات التقليدية في القرن (٧هـ- ١٢م) فهي لم تتأثر بغنية الكتابة التراثية العربية بشكل

واسع كوجود المختصرات والتذييلات والشروح على هذه المصنفات. وكذا المسلك من نوعي الكتابة وأساليبها: النظم والنثر تطورت وراكبت انتقالات تدريجية لكنها في الوقت نفسه ظلت المحافظة عليها إلى وقتنا هذا. ولا ندري أن تكون الكتابة الكلاسيكية في قواميس الجغرافيا انتهت مع الضبيبي والبطاشي. إن ما يمكن التوصل إليه إن هذه القواميس هو إنها تعكس أوجها متعددة للتغيرات الثقافية والاجتماعية لعمان وتبرز ملامح تيارات وأيدولوجيات مختلفة سواء قومية أو دينية أو تقليدية في تشكيل هذه الكتابة في عمان. نعم لربما أن إشكالياتها لا تزال من حيث ارتباطها المباشر وغير المباشر مع الكتابة التاريخية ولهذا يصعب التفتيد بينهما في دراسة وتقويم مصادر التاريخ العماني. إن ما

إن ما ينبغي الإشارة إليه

هنا هو إلى وجود فجوات

واسعة في الكتابة

والتصنيف في عمان منذ

القرن (٧هـ-١٢م) حتى

بداية القرن (١١هـ-١٧م)

ينبغي الإشارة إليه هنا هو إلى وجود فجوات واسعة في الكتابة والتصنيف في عمان منذ القرن (٧هـ-١٣م) حتى بداية القرن (١١هـ-١٧م) فبعد تتبع تطورات التصنيف في عمان مع ابن بركة والكمي والبسيوي والعوتبي والكندي ثم ابن النظر نجد أن الفراغ يبدأ مرة أخرى من بعد القلهاشي وهذا يؤثر الارتباك والتساؤل والغموض للفترات نفسها تقريباً مقارنة بالتدوين في التاريخ العماني ومثالا على ذلك الفجوات التاريخية من بعد سقوط الإمامة الأولى في عمان ثم في زمن دولة النباهنة، فالسؤال هنا هل من ترابط في عملية التدوين والكتابة في عمان أم هل من مؤلفات لا تزال مطمورة لم يكشف عنها؟. كيفما كانت هذه القواميس إلا أن عمان لا تزال تفقر إلى تراجم التجار والصناع والأدباء وهذا بحاجة إلى دعوة حثيثة لتخليص الضياع في كتابة التراجم في عمان.

الهوامش

- ١- انظر حول هذه المؤلفات ابن النديم، الفهرست، ص ٩٦ طبعة ١٨٧٣
- ٢- كاتر بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة السيد يعقوب بكر ج ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧.
- ٣- F. Rosenthal, A History of Muslim Historiography p69 1952, Londen
- ٤- Hamilton Gibb, Islamic Biographical Literature of the Middle East, (in Histories edited by Bernard Lewis and P. M. Holt. London, 1962)
- ٥- كاتر بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج ٦، ص ٣٥.
- ٦- ابن النديم، الفهرست، ص ٩٦.
- ٧- كاتر بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج ٦، ص ٣٥.
- ٨- فواز زكريا، تاريخ الأدب العربي، ج ٢، ص ٢٥.
- ٩- H.A.R Gibb Tanikh Encyclopedia of Islam (first edition)

- ٣٥- محفوظ ب. رويس هاوون لكسفرود. *Air S.3*
- ٣٦- محفوظة بالمتحف البريطاني برقم 6569 Or
- ٣٧- الخصيصي شقائق النعمان، ج ١، ٤٤
- ٣٨- حمد بن سيف اليوسعدي، قلائد الجمان في سورة بعض شعراء عمان، ٢٩١، مسقط ١٤١٣/ ١٩٩٣
- ٣٩- خلفان بن جويل السبائي، سلك الدر الحادي غير الأثر ٢ ص ٥٤٧-٥٩٤، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ١٤١٠هـ-١٩٨٩م
- ٤٠- الخصيصي شقائق النعمان، ج ٢، ١٨٦
- ٤١- الخصيصي شقائق النعمان، ج ٣، ٢٥٦
- ٤٢- بروكلمان تاريخ الأدب العربي، ج ٦، ص ٤٢
- ٤٣- بروكلمان تاريخ الأدب العربي، ج ٦، ص ٤٧
- ٤٤- حسين عبدالله العمري، مصادر التراث اليميني في المتحف البريطاني دار المختار دمشق، ١٤٠٠-١٩٨٠
- ٤٥- J.C. Wilkinson, Encyclopedia of Islam, (2nd edition), article, Kalhat
- ٤٦- ابن الجاوي، تاريخ المستعبر تحقيق أوستر لوفغرين لودن، ١٩٥٤
- ٤٧- الهادي، صفة جزيرة العرب تحقيق د. اوش مولر لايرن ١٨٨٤-١٩٩١
- ٤٨- محمد بن عبدالله السالمي، نبذة الأعيان بحرية أهل عمان القاهرة ١٩٦١
- ٤٩- Wilkinson J. Bio-bibliography Background to the Crisis Period in the badi (mamate) of Oman, (Journal of Arabian Studies), III, 137-164
- ٥٠- سيف بن محمود البطياني، إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان (ج ١، ١٩٩٤) (١٩٩٤)
- ٥١- البطياني، إتحاف الأعيان، ج ١، ٢٠
- ٥٢- أحمد سعيد الصقلاوي مؤرخا كتابا لتراجم الشعراء العمانيين وللأشهر من أشعرهم في الحصول عليه من أجل عرشه
- ٥٣- عبدالله الطائي، الأدب المعاصر في الخليج العربي، ج ٦، ١٩٧٤
- ٥٤- محمد بن راشد الخصيصي شقائق النعمان على سموه الجمان في أسماء شعراء عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ١٩٨٤
- ٥٥- الخصيصي، شقائق النعمان على سموه الجمان في أسماء شعراء عمان، ج ٣، ص ١٩٩
- ٥٦- الطائي، الأدب المعاصر في الخليج العربي، ص ١٥-٢٧
- ٥٧- حمد بن سيف اليوسعدي، قلائد الجمان في أسماء بعض شعراء عمان، مسقط، ١٩٩٣
- ٥٨- حيث جعل بروكلمان العنوان تحت مسمى تواريخ الرجال وكتب الأنساب، تاريخ الأدب العربي، ج ٦، ص ٣٥
- ٥٩- John C. Wilkinson, The Origins of the Oman State, 1972. Edited by Hopwood Arabian Peninsula Society and Politics London
- ٦٠- Cron Helm's Odyssey E. Peterson, Oman From Imerate to the Sultanate P-17 Edited by B.R. Pritham, Oman Economic, Social and Strategic Developments, 1987
- ٦١- كشف الغمة، مصنف مجهول تحقيق أحمد عبيدي ص ٣٠
- ٦٢- Pelly Lt-Col. 1863-64. Remarks on the tribes and resources around the shore. one of the Persian Gulf. Transactions Bombay Geographical Society, 32-112
- ٦٣- Miles, The Countries and Tribes of the Persian Gulf, 1966 (reprint). تحت عنوان «الخليج بلدان وقبائل»، ترجمة محمد أمين عبدالله وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ١٩٨٨
- ٦٤- Center, J. H. L. 1982 Tribes in Oman, London. Peninsular Publishing.
- ٦٥- منظوم بالمشقة الشاهرية دمشق تاريخ ٢٨٥
- ٦٦- لا يزال مخطوطا
- ٦٧- حمد بن سيف اليوسعدي، نشر عام ١٩٩٥، مسقط
- ٦٨- سعيد بن حمد الحارثي المؤرخ الربط، بدون تاريخ
- ٩- Muslim World, v35(1945), pp126-132, Arabic and Islamic Historiography, Lichtenstandte
- ١٠- R.S. Humphreys, Islamic History A Framework For Inquiry, Princeton Muslim World v33 p 54, (1973), p.53-85, Islamic Biographical Dictionaries, A Preliminary Assessment, Tarif Kadi
- ١٢- Auctores, Arabic Biographical Dictionaries: A Summary Guide and Bibliography, Durham 1987
- ١٣- M. Abiad, Bulletin d'Origine et d'evolution des dictionnaires biographiques arabes Etudes Orientales v31 (1979), p.7-15
- ١٤- Wadad a-Qadi, Biographical Dictionaries: Inner Structure and Cultural Significance 1995 Edited by George N. Atiyeh The Book in the Islamic World, P93-122. Sany Press
- ١٥- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج ٦، تواريخ الرجال وكتب الأنساب
- ١٦- من الدراسات في هذا الجانب: فاروق عمر مقدمة في مصادر التاريخ العماني، ١٩٧٩، بغداد اتحاد المؤرخين العرب أحمد عبيدي تحقيق كتاب كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة لمصنف مجهول، ١٩٨٤ دار بعون، نفوسيا، عمام الرواس، مصادر التاريخ العماني، سلسلة تراثنا، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط
- ١٧- J.C. Wilkinson, Sources For The Early History of Oman, Riyadh University 1975
- ١٨- Bio-bibliography Background to the Crisis Period in the badi (mamate) of Oman, (Journal of Arabian Studies), III, 137-164
- ١٧- المراجع أعلاه
- ١٨- Ibn Ruzayq, History of Imams and Seyyids of Oman. Translated by Rev G. P. Badger Hakluyt Society, 1871
- ١٩- سلمة بن مسلم الحواري، الأنساب، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط، انظر كذلك حول عائلة المهلب
- ٢٠- Martin Hinds, An Early Arabic Family From Oman; Al-Awlaab Accounts of the Munallabs, Journal of Semitic Studies monograph, 17 University of Manchester 1991
- ٢٠- حمزة بن يوسف السهمي، تاريخ جرجان، ج ١، ١٩٥٠، جدار اباد
- ٢١- نورالدين السالمي، للغة المرضية، ج ٢٦، سلسلة تراثنا، وزارة التراث القومي والثقافة
- ٢٢- سورة عبدالله بن مدام سلسلة تراثنا، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط
- ٢٣- انظر نورالدين السالمي تحفة الأعيان، ج ١، ص ١٠٤
- ٢٤- بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج ٦، ص ٣٥
- ٢٥- أحمد بن سعيد الدرجيني، طبقات المشائخ بالمغرب تحقيق إبراهيم طلاي، بدون تاريخ
- ٢٦- أبو القاسم البرادي، الجواهر المتفلكة في ما أحل به كتاب الطيفات المطبعة البارونية، مصر، بدون تاريخ
- ٢٧- ابن زريق الفتح الميمني في سورة السادة لليوسعديين، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط
- ٢٨- Saalih Ibn Ruzayq, The History of the Imams and Seyyids of Oman, Translated by Rev G. P. Badger, Hakluyt Society, 1871
- ٢٩- ابن زريق الشماخ الشماخ بالعمان في ذكر أئمة عمان، تحقيق عبدالمعز عامر وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط، ١٩٧٨
- ٣٠- محفوظ بالمتحف البريطاني برقم 6568 Or
- ٣١- محفوظ تاريخي محفوظ بكتبة جامعة كمبودج
- ٣٢- E.C. Ross, Annals of Oman, in Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1874
- ٣٣- تحقيق عبدالفتاح عاشور وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط
- ٣٤- أبو سليمان بن محمد بن عامر المعولي قصص وأخبار جرت في عمان، نشر ١٩٨٢ وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط

الكتاب الملعون

الاكتشاف الوحشي ومكائد تيتلاكواكان

محمد لطفي اليوسفي *

«٦٧» أعطوا لكل واحد منهم أشياء: أعطوا لكل واحد منهم ملابس من ورق.

«٦٨» في المرة الأولى خلعت عليهم أشياء لينطووا بها، كان لونها أحمر.

«٦٩» صار لونهم أحمر.

«٧٠» صاروا حمرا.

«٧١» ملايسهم التي سويت من الورق كانت حمراء.

«٧٢» في المرة الثانية زيتنتهم التي قذت لهم من الورق كانت بيضاء.

«٧٣» في المرة الثالثة صاروا بملابس حمراء.

«٧٤» في المرة الرابعة كانوا بيضا.

«٧٥» أزفت الساعة فزيتنهم.

حان وقت تقديمهم قرايين فمنحوهم العطية الأخيرة.

أليس من سيقدمون قرايين رداء التقدمة.

ذاك الذي سيوصلهم فيه (المضجون) إلى مصارعهم.

ذاك الذي ستلفظ فيه آخر أنفاس (الضحايا).

ذاك الذي سيجلدون فيه.

«٧٦» من أجل هذه المناسبة لبسوا زيتنتهم الحمراء.

«٧٧» زيتنتهم ماعادوا غيروها: ما عادوا غيروا زيتنتهم أبدا.

.....

«٢٩١٧» معبد السينتيوتل الأبيض

«٢٩١٨» معبد السينتيوتل الأبيض، هناك كان الأسرى يقضون

نحبهم.

أولئك الذين تقرحت جلودهم.

«٢٩١٩» ما كان أحد يرغب في أكلهم:

فالماضي أشبه بالآتي من الماء بالماء.
ابن خلدون (المقدمة)

«٦١» وحين حان الحين، حين أزف الزمن المدعو «كراوتل إهوا».

عندها، فوق هاتيك الصخرة المدوّرة.

الصخرة المعدّة للتضحية البطولية.

أظهروا للناس ويدوا للعيان:

أولئك الذين سيجلدون أظهروا للناس.

«٦٢» والذين كان الموت المحقق

ينتظرهم، مطلوب منهم أن: «يقيموا

الصواري التي سيجلد عليها من

سجلدون».

«٦٣» لقد جيء بهم إلى «يويكوكو»، معبد

التولتيك

«٦٤» هناك خبروا بالطريقة التي

يلزمهم أن يموتوا بها: مزقا مزقا قطعت

قلوبهم.

«٦٥» استخدموا ترتبة من الذرة التي لم

تلين بالديق، استعملوا «الهيومي» ترتبة

حتى انتزعوا قلوبهم من الصدور.

«٦٦» لأربع مرات أظهروا قدام الناس.

قدام الناس أخرجوهم.

كي يراهم الملأ.

كي يراهم الناس أجمعين.

كي يصيروا معروفين للناس أجمعين.

* ناقد وأكاديمي من تونس

الحسن في مقاومة المجرّب إبليس وشبّثوا الثبات كلّ في مجاهدته ومواجهة إغوائاته ووسوسته التي قلّ أن يثبت المرء أمام سطوتها.

لم يكن مؤلّف الكتاب، الراهب برنادينو دي ساهاغان، منشقاً على الكنيسة أو معارضاً لها حتى يعتبر كتابه كتاباً محرّماً. بل كان رجل دين مسكوناً إلى حدّ الهوس بالدفاع عن الكنيسة والتبشير بتعاليمها. ولم يكن أجنبياً يمكن أن يتحوّل إلى جاسوس يخشى منه على التاج الملكي. بل هو إسباني المولد والنشأة والتكوين. فلقد ولد سنة ١٤٩٩، وحين بلغ الثانية عشرة من عمره أوّل إلى مدرسة مدينة سلامنتكا وشرع في التعلّم. وعلى عجل التحق بكنيسة القديس فرانسوا. وهناك تشربّ التعاليم كلّها وحذق طرائق الرهبان في الالتفاف على السلوكات والفعال التي تتعارض مع ما تدعو إليه الديانة من إخاء وتراحم. وعلى عجل أيضاً تمرّس بالفلتاوى والحيل التي كانت الكنيسة تبرز بها مشاركتها في نسج قصص أشتى جريمة في تاريخ البشرية. إبادة سكّان أمريكا الأصليين.

سنة ١٥٢٩ وصل برنادينو دي ساهاغان إلى مكسيكو التي نهبها الجند الغزاة ودمروها تدميراً مروّعاً، مكسيكو التي أطلق عليها الغزاة اسم «إسبانيا الجديدة» حتى يتسنى لهم محوها من الدنيا محو نهائياً. ولاستبدال الاسم دلّالته الرمزية ومطابحه الإشاري الفطيع على رغبة الغازي والمستعمر في قتل ذاكرة المكان ومحو تاريخه وتمكّله إلى الأبد. ويفرصة منقطعة النظير عرف الراهب المدبّج بالتعاليم التي تدعو إلى مجاهدة الشياطين والمردة وإبادة أتباعهم من البشر -عرف- كيف يلتفت على الجريمة ويبرزها. فلم يكن رجل الدين هذا الذي وهب عمره للسماء ليسمح بإبادة شعوب بأسرها، لم يكن الراهب الذي نذر حياته للتبشير بالتراحم والإخاء ليغفر جريمة تكراه ما تزال خرايب مدينة مكسيكو تشهد على شناعتها وفظاعتها.

لذلك سيعده، مختاراً أو أموراً من قبل رؤسائه من الكهنة، إلى التعجيل بتبوير ما حدث والإقناع بأن المذابح التي راح ضحيتها السكّان الأصليون والمعارق التي أودت بأشدّ الأمم قريبا من الطبيعة وتقديسا للأرض، ليست للتحسيد المروّع الفطيع لما تنبئ عليه مقولة التقدّم الغربي ومقولة التنوير من وحشية وفظاظة، بل هي نقمة السماء على أتباع إبليس الشرير. والجند الغزاة، الجند الهمج المتوحّشون الذين باركت الكنيسة صنائعهم وحبيت على ذلك من الذهب أكواما رصّعت بها

بعد مصرعهم. كان الكهنة يوارونهم التراب. «٢٩٢٠» لقد صرخوا في أيام الصوم، أيام الصوم تمجيدا للشمس.

هناك كانوا يجمعونهم أجمعين، الأسرى المقدّمين أساحي وقرايين. أولئك الآلي يسمّون تالوكس

«٣١٠٤» نحرا بعد تجميعهم أجمعين، نحرا كانوا ينحرون.

«٣١٠٥» إربا إربا كانوا يمزّقون منهم الأجساد بعد طقوس النحر،

طهيها يطهونهم. «٣١٠٦» ساذجين اللحم ببراعم الورد المهروسة، كانوا يطبخونهم.

«٣١٠٧» وللبلاء وأكابر القضاة كانوا يقدّمون الوليمة فيأكلون،

بالحم البشري ينعمون؛ وحدهم الحكام بالوليمة جديرون، والعامّة منها لا يقدرون، العوام لا يأكلون.

وحدهم الحكام بالوليمة ينعمون.

From Fr. Bernardino de Sahagun, The Florentine Codex

General History of the Things of New Spain. Book 2,

The Ceremonies. Arthur J. O. Anderson and Charles

Dibble, trans. Sante Fe. School of American Research

and the University of Utah Press, 1950-1982

هذا النص مقتطع من الكتاب الطلون. وهو كتاب حرصت الكنيسة على الاحتفاظ به في العتمة لتوقّي العالم المسيحي والناس أجمعين من مخاطره وفقنته. طيلة أكثر من قرنين ظلّ كتاب الراهب برنادينو دي ساهاغان يعتبر كتاباً ملعوناً، كتاباً سرّياً أبعدته الكنيسة عن الأنظار. فلقد أجمع رجال الدين منذ سنة ١٥٦٥ على أن سحره لا يقاوم. إنه كتاب فتنة وغواية. ومن يطلع عليه لا يمكن أن ينجو من الوقوع في دائرة السحر والانتقاد لإغواء كبير المقدسين وزعيمهم بلا منازع: إبليس المكّار. ولذلك أيضاً ظلّ الكتاب مخطوئاً لأحد من رجال الدين يجرّ على التفكير في نشره حتى سنة ١٨٢٩ حيث تمّ نشره في المكسيك.

طيلة أكثر من قرنين لم يكن يسمح لأحد بالاقتراب منه باستثناء بعض الرهبان من النقاّة الروعين الذين ألبوا البلاء

تصاوير القديسين ورسومهم في كنائس إسبانيا كلها، إنما كانوا يُؤدّون واجباً مقدّساً، فهم فعلة اصطفتهم السماء كي تنزل العقاب بأنحاء إبليس الرجيم، وما حصل للسكان الأصليين إنما هو الجزء وبنس المصير.

هذه هي خطّة الكتاب الملعون، وتلك هي المنطلقات النظرية التي سببني عليها المؤلف برنادينو دي ساهاغان مجمل فصول الكتاب. إن الجريمة قد انطلقت من مكسيكو، وستطال القارة الأمريكية بأسرها وتمحو سكانها أما

وشعوباً وقبائل إن تبقى ولن تذر، إنها جريمة بشعة شنيعة نكراء لا يمكن أن توصف لأن الذي حدث لم يكن غزواً بل إبادة شاملة. وعلى الراهب برنادينو أن يمد الكنيسة بما يعيد لها أمنها وطمأنيتها. عليه أن يكشف بما لا يدع مجالاً للشك، بأن معتقدات السكان الأصليين ودياناتهم ليست سوى أمارة على ما يمتلكه الشيطان من مقدرة فائقة على نسج المكائد، وفشل الأخابيين والألاعب، ونصب الفخاخ التي يتصدى بها أرواح بني البشر وعليه أن يثبت قدام العالم المسيحي بأسره أن آلهة السكان الأصليين هي التي قادتهم إلى الأول الجماعي لأنها ليست سوى أفتنة وتجهيلات لإبليس الرجيم.

وإنها لمفارقة مذهلة محيرة فعلاً أن ينفذ الحكم قبل المحاكمة. كما يقول الكاتب الفرنسي جون ماريه لولكلوزيو فالإبادة كانت قد حصلت عندما شرع برنادينو في تأليف كتابه ليبين أن إبادة الهنود الحمر هي الحكم العادل الذي قضت به السماء على أتباع الشرير وأنصاره الوثنيين. فلم يكن برنادينو دي ساهاغان يحلم بنيل الشهرة لم يكن لينبادر إلى ذهنه أصلاً أن يقتلع اعتراف مؤرخي العصر بفضله في التاريخ لمضارة حكمت عليها عقاباً عصر الأنوار بالزوال، لا سيما أن مؤرخي الناج الإسباني كانوا قد تكتفوا على ما حدث من جرائم بل كان يهفو إلى زحزحة التسمية ومخالفاتها والالتفاف عليها كي يمد الكنيسة بما به تتمكن من استبدال كلمة «جريمة» بكلمة «جزاء» أو بكلمة «عقاب رباني» تخلد، بعد ذلك، إلى الأمن والراحة.

غير أن الكتاب، طمّ عن ذلك، عبارة عن سفر داخل مناطق يكر، مناطق الغريب والمتوحش وما لا يقبل العقلنة والترويض. لقد استسلم واضعه لفنتنة العالم الذي أرخ له. لذلك كفت الكتابة عن كونها مجرد تأريخ للوقائع والأحداث والممالك وشهدت نوعاً

من التبدل الخطير. لقد صارت عبارة عن تطواف في مدائن السحر. ورهبان الكنيسة حين صادروه ومنعوا نشره أو تداوله، إنما كانوا على يقين من أنه ليس كتاباً في التاريخ بل هو مدائح وحكايات تضع من يقرأها في حضرة ثقافة الهنود الحمر وهي تحمل ذاتها وتفكر ذاتها.

وإنه لأمر مدهل مروّع أيضاً، أن تتلقى في هذا الكتاب رؤيتان للعالم: رؤية الراهب برنادينو دي ساهاغان الذي سينتقل من النسيان الحضارة التي حكم عليها بنو قومه بالزوال

والأفول، ورؤية الهنود المكسيكيين الذين كانوا يطرحون قدام الراهب برنادينو كل أخبار عالمهم الذي هلك وجميع أساطيره وكنوزه وأيامه. سيحدثونه عن آلهتهم، عن طقوسهم، عن أخبار ملوكهم، عن بطولاتهم وأيامهم سيحدثونه عن الحرفيين الذين برعوا في نحت الحجارة وصقل الذهب، عن محارفيهم في التنجيم والفلك وبخراهم في صناعة الأدوية. لذلك سيشرع الكتاب الملعون في الاتساع والامتداد، ويكفّ عن كونه مجرد كتاب في التاريخ ليصبح كتباً تتوالد غزيرة وتزخر لحكاية لها امتداداتها ولها فصولها وتعرجاتها.

والراجح أن برنادينو دي ساهاغان لم يكن على وعي بأنه كان يكتب موسوعة من أعظم الموسوعات وأكثرها دقة وتفصيلاً. يكفي أن ننظر في فهرس هذه الموسوعة وسندرك، في يسر، أنها تتسم فعلاً بالغنى والوفرة وتزخر لعالم فنان، عالم ساحر، عالم خلّب أرغم على السقوط في العمّة

فهرس الكتاب الملعون «التاريخ لأشياء إسبانيا الجديدة»،

١- الكتاب الأول: في الإخبار عن الآلهة التي كان السكان الأصليون الذين عمروا هذه الأرض السمتة إسبانيا الجديدة يعبدونها.

٢- الكتاب الثاني: في الإخبار عن التقويم الزمني والأعياد والطقوس والقرابين والاحتفالات التي كان سكان إسبانيا الجديدة الأصليون يتقربون بواسطتها إلى آلهتهم

٣- الكتاب الثالث: في الإخبار عن أصل الآلهة التي كانوا يعبدونها.

٤- الكتاب الرابع: في التنجيم التشريعي أو الإخبار عن فنّ العرافة والتنبؤ الذي كان المكسيكيون يأتونه لمعرفة أيام السعد وأيام النقص، ولمعرفة أقدار الذين كانوا يولدون في تلك

خطّة الكتاب الملعون.

وتلك هي المنطلقات

النظرية التي سببني

عليها المؤلف برنادينو

دي ساهاغان مجمل

فصول الكتاب. إن

الجريمة قد انطلقت

من مكسيكو. وستطال

القارة الأمريكية

بأسرها وتمحو سكانها

أما وشعوباً وقبائل.

إن تبقى ولن تذر.

إنها جريمة بشعة

شنيعة نكراء لا يمكن

أن توصف لأن الذي

حدث لم يكن غزواً

بل إبادة شاملة

الأيام وما هي طابعهم ومميزاتهم الوارد ذكرها في هذا الكتاب. وهذا فنٌ أدخل في باب العرافة والفراسة أكثر منه في التنجيم.

٥- الكتاب الخامس: في ذكر التطوير وللفال الذي كان هؤلاء السكان الأصليون يحدسونه عند رؤية بعض الطيور والحيوانات والحشرات ويتنبأون من خلاله بأمور المستقبل.

٦- الكتاب السادس: في البلاغة وفلسفة الأخلاق والشرعية التي كان الشعب المكسيكي يدين بها، حيث نثر على أمور في منتهى الغرابة تفصح عن جمال لغتهم وروبقها وأمر في منتهى الدقة تتعلق بقميم الأخلاقية.

٧- الكتاب السابع: في الإخبار عن الفلكيات التي كان سكان إسبانيا الجديدة الأصليون قد توصّلوا إلى معرفتها.

٨- الكتاب الثامن: في الإخبار عن الملوك وأولي الأمر والطريقة المتبعة في انتدابهم والطريقة التي كانوا يديرون حسيها شؤون ممالكهم.

٩- الكتاب التاسع: في الإخبار عن التجار والصيارفة والحرفيين الذين برعوا في نقش الذهب وصقل الحجارة وتسوية الريش النادر وتنضيده.

١٠- الكتاب العاشر: في ذكر رذائل هذا الشعب الهندي وفضائله، وذكر الأسماء التي كانوا يطلقونها على أعضاء أجسامهم الظاهر منها والباطن، وذكر الأمراض والأدوية المضادة لها، وفي الإخبار عن الأمم التي توارثت هذه الأرض.

١١- الكتاب الحادي عشر: في الإخبار عن خصائص البهائم والطيور والأسماك والشجر والأعشاب والأزهار والمعادن والأحجار وذكر ألوانها.

١٢- الكتاب الثاني عشر: في الإخبار عن غزو المكسيك هذا الكتاب- الموسوعة سيتشكل مأخوذاً باستحضار ماضي الهنود الحمر في لحظة كان الهنود فيها قد صاروا ملوكاً للماضي، وصارت بطولاتهم وأجسادهم وأيامهم مجرد ذكرى. ومعها رحلت طقوس عبادة الشمس، رحل التطبيب بالأعشاب والنباتات، التي تقام تصعيد للحياة ولما تمتلكه الحياة من فردية وجاذبية وفنعة، سواء أعلنت عن نفسها في الآلهة أو في الإنسان والنبات والجماد، في الظل المفاجئ، في الصمت الرهيب في الأدغال والغابات، قد رحلت هي الأخرى إلى الأبد.

فحين وصل الراهب برنادينو دي ساهاجان إلى مكسيكو كان التشوه قد أطلق على أرض المكسيك الحاملة أسرار الكون، لذلك ستصبح الكتابة نوعاً من المقاومة، مقاومة لسلطة النسيان، ووقوفاً في وجه الأفول. ولذلك أيضاً سيلتقي في الكتاب صوتان: صوت الراهب الذي يحرص على الالتفاف على

الجريمة ليبيّن أن ما حدث هو الجزء الذي أعدته السماء للقوم المارقين ويشس المصير، وصوت الذاكرة، ذاكرة الرواة من الهنود الحمر الذين سيشرحون في طرح كنوزهم ذاك الراهب ويحدّثونه عن أمجادهم وأيامهم وألهمتهم. والذاكرة هنا ليست مجرد إدراك يحفظ الوقائع والأحداث، إنها طاقة مقاومة لسلطة الغدوم وسطوته وطابعه الكاسر.

إن الطابع الموسوعي الذي اتسم به الكتاب الملغون، كتاب برنادينو دي ساهاجان، «التاريخ العام لأشياء إسبانيا الجديدة»، لم يكن اختياراً أتاه المؤلف، فلقد جاء برنادينو إلى المكسيك ليكتب كتاباً في الموعظة والاعتبار، جاء ليدلّل على أن الشيطان هو الذي أفضل السكان الأصليين واقتاد خطاهم على الدروب التي أدت بهم إلى خرابهم. كان برنادينو دي ساهاجان رجل دين وصل إلى المكسيك غداً الغزو ليقوم بمهمة تبشيرية. وكان يعتقد جازماً أن ما حلّ بالهنود من دمار وويلات إنما هو القصص الإلهي، «فالرب قد ابتلى الهنود الوثنيين واقتصر منهم على يد الجند المسيحيين. وذاك جزاؤهم ويش المصير». كما يقول في الفصل الأول (٢).

لكنه يعترف، مع ذلك، في الفصل الثامن والعشرين من كتابه بأن الحضارة القريبة قد حملت معها بذرة الفساد والبشر إلى عالم الهنود. يكتب متفراً: «وإنه لعار علينا أن حكماء الهنود وكهنتهم قد نجحوا في إيجاد الأدوية الناجعة للقضاء على الآلام والشرو التي تعجّ بها هذه الأرض... أما نحن فقد صرنا ننقاد طائعين لميولتنا الشائنة. وإننا لنشهد اليوم نشأة جنس من الهنود والأسبان صعب المراس يعسر إنقاذهم. فما عاد الآباء والأمهات قادرين على السيطرة على أبنائهم وبناتهم ومنعهم من الانغماس في الرذائل والمذلات التي تعجّ بها هذه الأرض». (٣)

وهو يورد في كتابه بعضاً من خطبه الرعوية التي كان يحرص فيها على جعل الهنود الناجين من الإبادة يتبرأون من تراثهم وثقافتهم وديانتهم. من ذلك مثلاً أنه كان يعلمهم أن آلهتهم ليست سوى أقنعة لأبالسة الجحيم، للمردة والشياطين. كان الهنود يعتقدون أن «كتزلكوتال» وهو ما تفسيره «الثعبان ذو الريش»، إله سيد يسعود إلى الأرض ليخلص العالم وينقذ الأرض من أوجاعها والناس من محنهم ونكد أيامهم. وكان برنادينو دي ساهاجان يعلمهم في شأنه قائلاً «إن ما يزعّم أجسادكم من أن كتزلكوتال قد ذهب إلى تلابلان، وأنه عائد لا ريب في عودته، وعليكم انتظار مقدمه، ليس سوى أراجيف. إنما على يقين من أنه هلك. جسده في الأرض قد تفسّع وانحلّ. أما روحه

فإن الربّ إلهاً قذف بها في غياهب الجحيم حيث تصلى من العذاب الأبديّ ألواناً... أجدادكم أجمعين قد عانوا من الحروب التي لا تحصى ولا تعدّ، قاسوا الويلات من المجاعات والمذابح، وكي تكون نهاية لكل هذا، أرسل الربّ جنده من المسيحيين فأبادوهم عن بكرة أبيهم، هم وأهلهم» (٤)

لقد انطلق برنادينو دي ساهاجان من قناعاته الدينية التي تشرّبها منذ نعومة أظفاره، وحين أطلع على حضارة السكان الأصليين استنكر فعلهم. فهم يذهبون إلى أن النار وأرواح الأسلاف والماء والشمس والقمر، جميعها من الآلهة التي ما فتئت منذ الأزل تعمّر الكون وتؤثّته وتسهم مع بني البشر في

إبتناء إيقاع الوجود. أما هو فيعتقد جازماً بما جاء في الكتاب المقدس من توحيد. لذلك يجرّم مستظفعا رؤيتهم للكون وطريقة مقامهم على الأرض معلناً: «إن الوثنية هي صنو الفسق وهي أيضاً جوهر المروق وآلهة السكان الأصليين ليست سوى أبالسة وشياطين. وما يدعونه من أن «هويتزيبوبكتلي» هو إله الحرب ليس سوى أراجيف إنه ساحر، خلجل إبليس الرجيم وهو عدوّ الناس أجمعين، فطبع هو، ومروّع، قلبه مدجج بالفضيلة، ومكار هو. إنه هو الذي يضرّم نار الفتنة ويزرع الحروب» (٥)

لقد كان الراهب برنادينو على يقين من أنه يمتلك الحقيقة. لكن فصول الكتاب كثيراً ما طفت بمسحة من الحزن والشعقة، وكثيراً ما تحوّلت الشعقة إلى فجّح يكشف تعاطفه مع الأمم والشعوب التي حكم عليها بنو قومه من الجند الغزاة الغربيين بالموت والزوال. ولذلك أيضاً كثيراً ما يتحوّل الفجّح بدوره إلى نوع من الانحرام المكتوم

منذ الكتاب الأول. تسلّل الحزن إلى صوت الراهب الذي جاء إلى مكسيكو مدججاً ببرد اليقين فكتب متأسّياً: «أه عليك يا أشدّ الأمم هرناً. يا لعظك العائر من دون الأمم»، هذا التأسّي الذي سيطر يستمد ويخترق الكتاب في أكثر من موضع، إنما يشير صراحة إلى أن برنادينو كان يصدر عن ضمير مدبّر، ضمير رجل يدرك أن الجريمة التي حصلت لم يعرف التاريخ لها مثيلاً. ضمير راهب ظلّ يحتمي بتعاليم الكتاب المقدس كي يلتفّ على الجريمة ويسمّيها جزاء أو عقاباً ربّانياً. لكنه كان على يقين أيضاً من أن ما ورد في الكتاب المقدس من أخبار الملوك الأول وتدمير سدوم والضالّة كان أقلّ فظاعة وأقلّ ويلاً من التدمير الذي عصّف بالسكان الأصليين وحضارتهم.

والجندي الاسباني برنال دياز الذي شارك في حملة الغزو التي أبادت حضارة المايا ودمرت إمبراطورية الأزتيك وهدمت عاصمتهم مكسيكو يشهد في كتابه «التأريخ للوقائع الحقيقية لغزو أسبانيا الجديدة» قائلاً: «إني أقول وأقسم –أمين– إن كل المنازل والأراضي المحيطة بتلك البحيرة كانت مغطاة بالرؤوس المقطوعة وبالجثث. وإني عاجز فعلاً عن نقل ما رأيت (...) لقد قرأت عن تدمير أورشليم في الكتاب المقدس، لكنني لا أستطيع أن أجزم بأن ذلك الدمار كان أشدّ هولاً من هذا، فلقد قتل في هذه المدينة خلق كثير، مقاتلون جاءوا من كافة الأقاليم المجاورة لمكسيكو وقدموا من جميع المدن المناجحة لها، كلهم لغوا حتفهم عن بكرة أبيهم. ومثلما قلت، لقد كانت الأرض والبحيرة والحقول مغطاة بالجثث، وكانت الروائح الكريهة تنبعث على نحو لا يمكن لأي إنسان أن يتحمّله» (٦)

حتماً كان الراهب برنادينو دي ساهاجان على دراية بما حدث، وحتماً كان على بينة أيضاً من أن الإبادة لم تكن عسكرية فحسب، فلقد تمت إبادة كل من سولت له نفسه مقاتلة الجند الغزاة. أما الناجون من المحارق والمجازر، فلقد تمّ استعبادهم على نحو يجعل المرء يخيّل من انتمائهم للجنس البشري. فحين انهزم إمبراطور الأزتيك مكنتزوما وأذعن للقائد العسكري هرنان كورتيس، أجمع كورتيس في تعذيبه وإذلاله وإهانته والسخرية منه قدام بني قومه. فلم يكن من مكتزوما الإمبراطور الذي كان جسده، قبل مجيء أبناء العداثة الغربية، الملك العظيم لأبهي حضارة من حضارات الأرض قاطبة –لم يكن منه– إلا أن قال

مخاطباً القائد الغربي المتوحّش كورتيس: «قل لي ماذا تريد مني أن أفعل معك أكثر مما فعلت لأني لم أعد أرغب في الحياة أصلاً». وكانت تلك آخر جملة لهج قبل أن يلقى حتفه. يمثل هذه العبارة التي تكشف على أي حدّ يمكن أن تداس الكرامة البشرية لهج البطل الصندي كيوتيموك. فلقد خلف هذا البطل الإمبراطور الفتّيل وتزعّم حركة الصمود موجّلاً –ولو إلى حين– الدمار القادم. وحين أيقن الجند الغزاة أن مواصلة الحرب ستكونهم خسائر فادحة، لوّحوا بالسلام وعرضوه على هذا البطل الذي دوّخهم. فجمع البطل الشاب جميع القبائل من بني قومه المتحصنين داخل أسوار مدينة مكسيكو، وحذّتهم هكذا: «إنه لحريّ بنا جميعاً أن نموت، وأفضل لنا أن نهلك في هذه المدينة من أن نستسلم للذين سيعلّون منّا عبيداً لهم

ظلّ ساهاجان يحتمي

بتعاليم الكتاب المقدس

كي يلتفّ على الجريمة

ويسمّيها جزاء أو عقاباً

ربّانياً. لكنه كان على

يقين أيضاً من أن ما ورد

في الكتاب المقدس من

أخبار الملوك الأول

وتدمير سدوم والضالّة

كان أقلّ فظاعة وأقلّ

ويلاً من التدمير الذي

عصّف بالسكان

الأصليين وحضارتهم.

وينكثرون بنا من أجل الذهب» (٧)

عن كورتيس يكتب لوكازيو في كتابه «الحلم المكسيكي أو الفكر معطلا»: «وإنه لمن غريب الصدف أن يحظى كورتيس هذا الغامض المتحذر من العصور الوسطى، هذا القائد الحربي عديم الذمة بدعم أكبر ملوك النهضة الأوروبية الأمبراطور شارل كينغ. لقد كان كورتيس يعلم إن أن له يقود خمسمائة جندي فحسب بل إنه في طليعة العالم الغربي والمسيحي، حتى لكانه رأس الثعبان الملقب بالهردة، الثعبان ذو التسعة رؤوس أو لكانه أكثر أسنة الثعبان امتدادا، تلك الأسنة التي سلتهم العالم» (٨) ولنا أن نضيف: لم يكن كورتيس مجرد جندي مقامر إذن بل كان يمهّد في ماهر يعمن في تدمير حضارة المايا والأزتيك لميلاد إنسان غربي جديد، إنسان يعرف ما يريد، ويخطط لما يريد. إنه ابن النهضة الأوروبية وسليل عصر الأنوار ينهض جامعا إلى هوس الملك ميداس بالذهب روح فاوست ولعنته الكبرى ويفتتح تاريخ تدمير الثقافات وسيادة الهمجيات تحت شعارات التقدم والعدالة والتحضّر.

ففي سنة ١٥٣٠ بعد عملية الإبادة والتدمير مباشرة، وصل إلى المكسيك المستشار الأسباني ساينوس فانخلع قلبه من هول ما رأى. لقد وجد الهنود يباحون من المجاعة والأوبئة «وطيلة سبع سنوات من حكم إدارة القائد هرنان كورتيس ثم استبعاد الهنود الناجين من الموت. لقد أرغموا على العمل في المزارع، وفي المدن، وفي مناجم الذهب ومناجم الفضة أكثر من اثني عشرة ساعة في اليوم دون أجر. وبالإضافة إلى الضرائب التي فرضها التاج الأسباني عليهم، كان كل واحد من أتباع القائد كورتيس يغنم من الهنود في كل يوم ستّ بجاجات، وعددا وفيرا من الطرائد، وكيسا من الذرة الصفراء، والشوكولاتة والبهارات، وتسعين بيضة». ويذكر الروائي الفرنسي لوكازيو في كتابه «الحلم المكسيكي أو الفكر معطلا» نقلا عن جوزيه ميراندا في كتابه «ضريبة السكان الأصليين في إسبانيا الجديدة» أنهم «أرغموا قهرا على دفع الفس من مداخلهم ضريبة الملك، وما يعادل الفس نصيبا للملكة وما تبقى يدفعون منه ضريبة الحرب وضريبة البيع والشراء وضريبة التنقل» (٩)

وإنه لمن التيسيطيّة أن تعتبر موقف برنادينو دي ساهاجان موقفا فريديا، ونرجع ما طمح به كتابه من شفقة وعذاب ضمير إلى كونه رجل دين يدرك تماما أن ما حدث في مكسيكو لا يخص الهنود الحمر وحدهم بل يخص الشرط الإنساني في جميع الأزمنة ويتعارض مع تعاليم الديانة. فلقد غنمت الكنيسة نفسها من حملات الغزو المتتالية غنائم تفوق تلك

الكنوز التي طرحها إيليس المكار قدام المسيح ليحرّبه ويقويه. والكنائس المحلاة بالذهب في إسبانيا ما تزال تروي إلى اليوم فظاعة ما حدث، وتشهد بحجم الغنائم وخسران بني البشر. إن الراهب برنادينو دي ساهاجان إنما يجسد الضمير الغربي المؤجل دائما. لقد تمت الإبادة ونسجت المأساة جميع قصولها. ثم تحرك الضمير الغربي. والضمير، في جميع الحالات الغربية، منذ الهنود، ومنذ فلسطين القابعة في ظلمة، وصولا إلى مدينة السلام وما سيأتي من ويلات، الضمير الغربي، يكون دائما مؤجّلا. تمنح المأساة فرصتها، وتنسج جميع قصولها، ثم يتحرك الضمير. وموقف برنادينو، سواء حين يدين الهنود ويعتبرهم أتباع الشيطان أو حين يتأسى على مصيرهم ويحاول انتشال من تبقى منهم، إنما هو التجسيد الفعلي لموقف الإنسان الغربي المعاصر سليل عصر الأنوار وابن الحضارة الغربية الذي يظل يلوح بالقيم الانسانية ويمش بها عاليا. ثم يشرع في دوسها جميعا حالما يتعلق الأمر بتحقيق الغلبة والتسلط والريح.

وإنه من السذاجة أيضا أن يداهلنا الشك في أن السكان الأصليين الذين حكمت عليهم أوروبا المتحضرة بالأفول لم يكونوا، طيلة حملة الإبادة، على يقين -مطلما نحن اليوم على بينة- من أن الجالد الغربي المتحضر سحّاح جشع، ورغد مدجج بالشرور التي لا تقدر حتى الشياطين على الإتيان بمثلها، بل إن إيليس الأمير المملك على ملكة الدياجير لو رآها لانزع قلبه فرقا وعلعا.

فلقد قتل في مكسيكو وحدها «أكثر من مائتين وأربعين ألف رجل من بينهم كل نبلاء مكسيكو تقريبا» كما يذكر المؤرخ فرناندو دي ألتا (١٠) ويورد الروائي الفرنسي لوكازيو في كتابه «الحلم المكسيكي أو الفكر معطلا» نقلا عن الأب تيللو الذي أرخ للغزو مشاهد تطلع القلوب وتطلع بالعار تاريخ البشر أجمعين. يحدث الأب تيللو مثلا عن هزيمة قبائل الأباش قائلا: «حين أيقن الهنود أنهم منهزمون لا محالة عمدوا إلى الانتحار جماعات وأفراد كي لا يقعوا في الأسر. لقد كان البعض منهم يقتل البعض الآخر. ومنهم من ألقوا بأنفسهم من قمم الجبال. وكانوا يرمون بأطفالهم على الصخور كي يهلكهم في مشهد مروّع يخلع القلوب. وهكذا مات أو انتحر أكثر من أربعة آلاف هندي بالإضافة إلى أعداد من النساء والأطفال».

وقبل ذلك بكثير، عندما شرع الجند الأسبان في غزو جزيرة كوبا، عمد شيخ قبيلة يدعى «هاتاري» إلى جمع كل بني قومه وحدثهم عن الأسبان القادمين من أوروبا المتحضرة -حدثهم

عن عساكر عصر الأنوار- هكذا، «إنهم متوحشون وأشرار بالفطرة... لأن لهم رباً يعبدونه ويقدمونه جِداً، ويسقونون بتقنيلا واستعبادنا كي يجبرونا على عبادته.» كان «هاتاي» يملك سلة مملوءة ذهباً وجواهر موضوعة في بيته. دخل البيت وأحضرها. ثم قال للجميع: «انظروا !! هذا هو ربهم.» فقام جميع أفراد القبيلة بإلقاء كل ما يملكون من الذهب والجواهر في النهر الجاري. وكم كان مرعوا انتقام العساكر الغزاة أبناء النهضة الأوروبية حين وصلوا إلى مضارب القبيلة. ويروي أحد رجال الدين من الرهبان الاسبان أنه أراد أن يبارك الشيخ «هاتاي» قبل إعدامه، فدعاه إلى اعتناق ديانة الاسبان. فما

كان من الشيخ «هاتاي» إلا أن سألته قائلاً: «هل الاسبان هم أيضاً يدخلون ملكوت السماء الذي تحدثني عنه؟» وحين رد الراهب بالإيجاب قال الهندي «هاتاي»: «لهذا، إنني لأفضل أن أذهب إلى الجحيم (١١) منذ الكتاب الأول طُفح الكتاب/الموسوعة بنبذة الافتتان وصار برنادينو دي ساهاغان يحدث عن لغة المكسيكيين لا باعتبارها مجرد أداة تواصل بل باعتبارها كنزًا لا ينبغي. ويكتب واصفاً لغة المكسيكيين «إنها كنز وسبيل مودية إلى تحصيل أمور، ومعرفة أمور جديدة بأن تحصل وتحفظ.» لقد جاء الراهب ليلتف على الجريمة ويبرر ما حدث. لكنه سرعان ما استسلم لحديث الرواة، وصار يصدر أحكاماً تكشف افتتاناً بدنيا للسكان الأصليين، وتفضح تعاطفه معهم وانبهاره بقيمهم. وتكشف إعجابه بعالمتهم، وانخطافه بالبهاء الذي سجدوا به حياتهم وطريقه مقامهم على الأرض. لقد صار الراهب يحدث متلقيه المفترض قائلًا إن

الغاية من كتابه إنما هي «معرفة قيمة هذا الشعب المكسيكي، قيمته التي لم يقع الاعتراف بها إلى حد الآن.» (١٢)

هل هي لأعيب إبليس الرجيم؟ أحبابه وفخاخه؟ هل هي مكائد الدسّاس الأمهر إبليس زعيم الكاندين؟ لم يكن الافتتان مجرد صدفة إذن. إنه جزء من مفاجآت الطريق في رحلة التأريخ لحضارة حكم عليها بنو قومه من أبناء أوروبا المأخوذة بفكرة التقدم بالأفول والتلاشي والزوال. وهو التجسيد الفعلي لما لم يكن في حساب الراهب أغني الوقوع في دائرة الفتنة. والفتنة هي، في نهاية التحليل، وضع يدرك بالمال لا بالمال. بل إنها حال تعني الخروج عنّا هو معتاد ومألوف. وهي خروج إلى غير ما كانت الذات عليه قبل حدوث مفول الفتنة. إنه الخروج من عقال الوعي وأسجية العقل أي الخروج من الحضور والتطابق.

تطابق الذات مع وعيها الذي تعتقد أنه صميمها. بايجاز: إنه الخروج من الهوية نحو ما هو مخالف ومغاير وغريب. لكن هذا الخروج، هذا الخروج الجارف، هذا الخروج الذي من شأنه أن يدفع بالراهب الورع الذي أبلى الجلاء الحسن في مقاومة المجرّب إبليس، على درب التمرد على المنوعات والمحرمات، ويطلق العنان للأمواء والرغائب والنزوات، هذا الخروج الذي تحقق في الكلمات وبواسطتها وتجلي مغربا لحظة شروع الراهب برنادينو دي ساهاغان في ممارسة حدث الكتابة، هذا الخروج هو بالضبط ما يتعارض من الغاية التي من أجلها جاء الراهب إلى مكسيكو، ومن أجلها أرسلته الكنيسة. إنها الفتنة إذن. لقد جاء ليلتف على الجريمة ويثبت بما لا يدع مجالا للشك بأن ما حدث للهنود الحمر إنما هو لعنة السماء جزاء فعلهم وصناعاتهم واستسلامهم لسيّد المفسدين في الأرض وإمامهم إبليس أبو الشرور وزارع الفتنة.

لكن للفتنة سلوتها.

هذا ما ستركه

الكنيسة. وهذا ما

سيجعلها تعتبر

الكتاب كتاباً ملعوناً

وتستفظ به في

الظلام طيلة أكثر من

قرنين، فلا تسمح

لأحد بالاقتراب منه

باستثناء بعض

الرهبان من الثقة

الورعين

لكن للفتنة سلوتها. هذا ما ستركه الكنيسة. وهذا ما سيجعلها تعتبر الكتاب كتاباً ملعوناً وتحفظ به في الظلام طيلة أكثر من قرنين، فلا تسمح لأحد بالاقتراب منه باستثناء بعض الرهبان من الثقة الوريين الذين أبلاو البلاء الحسن في مقاومة المجرّب إبليس ويثبتوا الثبات كله في مجاهدته ومواجهة إغراءاته ووسوسته التي قل أن يثبت المرء قدامها.

لذلك سيذهب الروائي الفرنسي لوكلوزيو في كتابه «الحلم المكسيكي» إلى أن برنادينو دي ساهاغان كان مأخوذاً إلى حد الهوس بالبحث عن العبارة الكامنة وراء ما لحق بالهنود الحمر من دمار وإبادة لأن «فهم السر الكامن وراء هذا القضاء الذي نزل على الهنود أمر من شأنه أن يمكنه من الملامسة للفرز المنتشر على نفسه في صميم المصير المعد للبشر أجمعين. ثمة في تلاوين هذه الصفحات المثقلة بالأحداث الواقعية شيء مدوّج حتى لكان برنادينو دي ساهاغان قد كان يفتنن الافتتان كله بالماضي المجيد، ماضي ذلك الشعب الذي تمّ تحطيمه إلى الأبد فيما هو يتكشف عالم الهنود... لقد كان يوضع، فيما هو يبحث عن جذور الهنود، في حضرة جذوره هو وقدامها. وهذا هو ما شده شداً إلى ذلك العالم الغني بالأساطير وبالمنظمة والمجد.» (١٣)

للفتنة مكانتها إذن. ولها أيضاً سلطانها. فلقد كان الراهب برنادينو المدجج بالتعاليم الدينية على يقين من أن الشك هو الطريق إلى الجحيم، وهو السبيل المؤدية إلى التهلكة. إن

مجرد الشك في أن ما حدث ليس لعنة مقدرة من السماء بل هو أمانة على جشع أوروبا المتحضرة ودليل على لا إنسانية الجند الغربيين الغزاة وتوضيهم لا يمكن أن يكون إلا أمانة على أن إبليس الرجيم بدأ ينسج أحابيل ويتسلل إلى قلب الزمير ليوسوسه ما يحب ويحرمه من برد اليقين. لذلك سيظل يلح على أن جميع آلهة الهنود الحمر مجرد أقنعة للمردة والشياطين والسحرة، واعتقاداتهم كلها إنما هي مجرد أراجيف. فهم يدعون أن «تينزكاتليبوكا» إله شربير «يزرع الفتن» ويتقربون منه خشية سلوته وقهاله. والحال أنه، في نظر الراهب برنادينو مجرد تجسيد للشيطان الذي لعن في بدء الزمان. أما ما يدعونه من أن «كتزلكوائل» إله اخفئ واحتجب عن الأنظار وسعود إلى الأرض ليملاها بالبدعة والطمانينة والأمن فإنه تجديف محض. «إن «كتزلكوائل» مجرد إنسان من لحم ودم، إنسان فإن مثل البشر أجمعين، وما يزعمونه من أنه كان خيراً طيباً ليس سوى دليل على أنه ساحر مراه يخلّ وبدو لإبليس.. هكذا كان الراهب يرسم كتابه بالأحكام.

غير أن هذه الجمل والأحكام القطعية المطلقة إنما توهم، في الظاهر على الأقل، بأن الراهب ظل يستعدها ويدي بها ليقى مظليه المفترض من الفتنة ومفعولاتها الأسرة. لكن استعادتها على ذلك النحو إنما تشير صراحة إلى أن الراهب كان يكرر الأحكام لينتقل نفسه من الوقوع في دائرة السحر والافتتان حتى لكان عالم الهنود قد أيقظ في الراهب نزوعات وإقادة في أقاصي ذاته ملتحفة بالغياب في لواعيه. إنه نداء المتوحش والغريب والمفاجئ.

ثمة في هذه المكايات والأخبار والأساطير التي كان الرواة يطرحوها قدام الراهب برنادينو دي ساهاغان منطق داخلي. ثمة بهاء، ثمة روعة تغلب العقول، ثمة جاذبية وسحر. وهذا كله هو الذي جعل الراهب يحمي بالسماء ويلوذ بالكتابات المقدس محاولاً أن يفسر الأحداث والوقائع وفق طريقة تقيه من الوقوع في دائرة السحر. لذلك سيعمد إلى تأويل تاريخ بلاد الهنود الحمر، ويصنّف ألتهتهم ويغهم كتبها في ضوء قناعاته ومعارفه. فيصحب الكتاب مجعماً للذاكرة. فيه يمتزج الحديث عن الامبراطوريات المتعاقبة بالحديث عن الأعياب والآلهة ومكانتها وكنهها وكيفيات تجلّي الربّ الإله من خلالها لتستطير أقدار السكان الأصليين وإدارة مصائرهم.

يحدث برنادينو عن المدائن التي شهدت نشأة الامبراطوريات المتعاقبة وتحولت إلى عواصم كبرى، فيذكر أخبار مدينة

«توتيهواكان» ويشبّها بطيبة التي كانت في مصر. ويحدث عن أخبار مدينة «تولا» وهي في نظره تشبه طروادة إلى حد بعيد. ويقول عن مدينة «شولوا» إنها تشبه روما. أما مكسيكو فإنها في نظره على شبه كبير بالبنديقية. ويعتبر الإله «هويتزليوبوشلي» صنو الإله مارس والإله «كتزلكوائل» صنو هرقل. إنه يتعرف على الآخر المختلف من خلال الذات وبذلك يحو الاختلاف ويقضي على التباين فيليس هذا الآخر المدان بعضاً من ملامح الذات ومعارفها وخبراتها وتاريخها حتى يتسنى له تدجينه والحدّ من توحشه. لذلك يعمد إلى تأويل نشأة هذه المدن وخبرائها لا في ضوء تاريخها الخاص بل في ضوء منطلقاته الدينية وتعاليمه الكنسية. فيذهب إلى أن سقوط امبراطورية «تولا» إنما هو التجسيد الفعلي لإرادة الربّ الإله. فالربّ الإله قد تجلّى للهنود مؤسس «تولا» وصانعي أمجادها في صورة الإلهم «كتزلكوائل» ثم سرعان ما تخطى عنهم ووقف يشدّ أزر من سيروين المجد من بعدهم وهم الأوتيك الذين تجلّى لهم في صورة الإله «هويتزليوبوشلي» فملكوا البلاد وسادوا على العباد واستبدوا، وما كانوا يدرون أنه كان يمهلهم إلى حين.

لا يتفطن الراهب برنادينو إلى التناقضات التي يقع فيها. لقد صار يحدث عن الربّ إلهه باعتباره صانع الأعجب هو الآخر. فهو يجزم بأن الربّ الإله قد تخطى عن الأوتيك في القرن السادس عشر وأنزل بهم عقاباً لا يقي ولا يذر. وما خراب مكسيكو عاصمة الأوتيك على يد الجند الأسبان إلا التجسيد العظيم لغضب الربّ الإله ونقمته على القوم الكافرين عبدة الأوثان. إن الربّ الإله القادر على كل الأمور قد تبرأ منهم وسحب منهم بركته ووهبها إلى الأسبانين أتباعه الفلص. وتلك هي مشيئته. لقد تخطى عن الأوتيك منذ أن أرسل المنقذ المخلص السيد المسيح. لكنه ظلوا في غفلة من أمرهم لا يفقهون أن ألتهتهم قد غدت مجرد أقنعة لإبليس الرجيم وأحابيل من صنعه.

هكذا حرص الراهب برنادينو دي ساهاغان في كل تأويلاته على بناء نسق من التحليل يتماشى مع قناعاته الدينية فيجزم «بأن الربّ الإله، الإله الحق، هو الذي اختار أن يتجلى للهنود الحمر على ذلك النحو ويكشف لهم بعض الحقائق، ويدهم ببعض الهبات، وتلك مشيئته وأسراره المحفوظة» (١٤) وهو يستشهد بحشد من الأساطير الهندية التي تجمع كلها على أن الانكشافات والخسوف وتساقط المذنبات والنيازك بين الحين والآخر ليست سوى علامات الأقول الآتي تحدثنا بعض

الأساطير عن امرأة كلمتها الآلهة قائلة في صوت واحد: «كفوا عن تقديم الأضاحي ولا تأتوا بقرابينكم، لأنه من الآن فصاعدا هكذا يكون: الطبول يجب أن لا تقرع، كل شيء سيدمر، لن تكون هناك معابد ولا محارق مقدسة، سوف لن يتصاعد دخان البخور بعد اليوم. يجب أن يكون كل شيء يبابا. أناس آخرون من طينة أخرى سيأتون إلى الأرض.» (١٥)

ويروى أيضا: «أن الناس ظلوا لمدة طويلة يسمعون أصواتا تنهف من كل الجهات منذرة الهنود الأزيك وملكهم بالويل والثبور والأفول الآتي». وقيل وصول الجند الأسبان بقليل كثرت العلامات المنذرة بالأفول. من ذلك أن «نفرا من الناس تمكنوا من القبض على طير قطيع الطلعة، كرية

النظر، فحملوه إلى الامبراطور «مكتزوما» وكهنته». كان الطائر «يحمل على رأسه امرأة، وكانت تميد وترتعث المرأة كانت الشمس تنعكس، وكانت تميد وترتعث مرسله نورا مشووما الشرم كله وكفيا جدا.» (١٦)

إن الكتاب الملعون، كتاب برنادينو دي ساهاجان «التاريخ العام لأشياء اسبانيا الجديدة» ليس مجرد كتاب في التاريخ يحفظ الوقائع والأحداث ويروي ماضي الهنود وأمجادهم وأيامهم، بل هو «كتاب التقى فيه حلمان: حلم الراهب الفرانسيسكي الذي وصل إلى مكسيكو غدا الغزو، وحلم الرواة الهنود الذين يعلمون أن نهايتهم قد صارت أمرا مقضيا. لقد كان الراهب يحلم بأن يتوصل من خلال التاريخ للنازلة التي حلت بالهنود وأبادتهم إلى فهم الموعظة التي أراد الرب أن يلقيها للناس أجمعين وكان حلم الرواة الهنود هو حلم آخر من تبقى من شعب مكسيكو إنه حلم ناس يعلمون أنهم يتكلمون لأخر مرة لينتشأوا آخر ما تبقى من عالمهم الذي هلك إلى الأبد» هكذا يصف الروائي الفرنسي لوكليزيو كتاب الراهب برنادينو.

من هنا يستمد الكتاب الملعون البعض من سحره وجاذبيته. ومن هنا يقول جانب هام من فتنه، إنه لا

يؤرخ للوقائع والأحداث، للأساطير والحكايات والديانات بل يظل يتسَّع ويمتد فيمتزج فيه الواقعي بالخياالي والأسطوري، ويتماهي البسيط العادي المتعارف مع الغريب، مع المفارق والمدهش والمحير، والناتر في هذا القسم الذي سأورده مترجما يلاحظ في يسر أن الراهب سيظل وقفا لمنطقاته وقناعاته الدينية. فلقد جاء إلى مكسيكو ليلتف على الجريمة ويبين أن إبادة الهنود الحمر على يد الجند الأسبان الذين أرزتهم الكنيسة

وباركت فعالهم كانت الجزاء الذي أعدته السماء للقوم الكافرين. لذلك سيشير إلى آلهة الهنود بعبارة «سحرة» لأن تلك الآلهة في نظره ليست سوى تجليات وأقنعة للمكار الأعظم إبليس زعيم المفسدين وقائدهم الأمهر وحامل لوائهم على الأرض في الأزمنة كلها.

أما الرواة فإنهم سيشرحون قدام الراهب المدجج بالتعاليم الدينية الكنسية التي لا تقبل زحزحة أو تبديلا أو بعضا من شك -سيشرحون- قدامه كنوزهم ويحدثونه عن عالمهم.

سيخبرونه عن الكون طفلا، عن البهاء الذي سيجوا به حياتهم، عن الجمال الذي أثروا به الدنيا من حولهم. وفي حين ينسعت الراهب برنادينو دي ساهاجان الإله

«كتزلوكوتال» الذي تفسيره (الثعبان ذي الريش) بكونه مجرد ساحر أضل الناس في امبراطورية «تولا» فآلهوه وعبيده وهو الذي قادهم إلى خرابهم عندما فشل في مواجهة آلهة آخرين ينعتهم أيضا بالسحرة ويقول إنهم جاءوا وأهلكوه هو وأتباعه من القوتليتك، يتحدث الرواة الهنود عن «كتزلوكوتال» (الثعبان ذي الريش) باعتباره الإله الأكبر الذي عبد ومجّد في «تولا».

ثم كان أن الإله المدعو «الضريس اليسراوي» والإله المسمى «سينا جميعا» والآخر المدعو «وتلاكويان» جميعهم تأمروا على إله القوتليتك (الثعبان ذي الريش) وأمعنوا في الكيد له فأهلكوا جميع أتباعه حتى راعه ما حدث وامتلا قلبه بحزن لا ينضب. وكان أنهم واصلوا الكيد وقتل الأحابيل حتى أرغموه على الرحيل فركب البحر ومضى إلى المجهول، لكنه سيعود في نهايات الزمان ليسود. ومعه سيأتي قوم من الآلهة «القتل» ليتولوا الحكم فيهم. و«الثعبان ذو الريش» هو الذي سيقدّمهم ويقدمهم ساعة حين موعد مجيئهم من هناك، من حيث تشرق الشمس، من هناك حيث يلتقي البحر والسماء ويفقدان وحادا. لأنه مكتوب أنهم من هناك يأتون. ولا راد لهذا القضاء. ما مهرب أيضا، لأنه مكتوب أيضا أن «كتزلوكوتال» (الثعبان ذا الريش) هو الذي سيكون رفيقهم ولديهم وقائدهم إلى أرض مكسيكو ومداينها.

لم يكن الرواة الهنود يقدمون للراهب مادة تاريخية عن عالمهم بل كانوا يقدمونه بتلك الحكايات والأساطير وكانوا يقومون، في الآن نفسه، بتفسير ما حلّ بهم ومعالمهم من دمار. إن خراب مكسيكو، في تصوّره، لا يدلّ على تفوق الجند الهمج الغزاة لأن

كتاب برنادينو دي
ساهاجان، التاريخ
العام لأشياء اسبانيا
الجديدة، ليس مجرد
كتاب في التاريخ
يحفظ الوقائع
والأحداث ويروي
ماضي الهنود
أمجادهم وأيامهم، بل
هو «كتاب التقى فيه
حلمان: حلم الراهب
الفرانسيسكي الذي
وصل إلى مكسيكو
غدا الغزو، وحلم
الرواة الهنود الذين
يعلمون أن نهايتهم قد
صارت أمرا مقضيا

ما حدث إنما هو القضاء المحتوم الذي لا مفر منه. ذلك أن نشأة الأمم وازدهارها، مثلما هو الشأن بالنسبة إلى خرابها وزوالها وأفولها، إنما يتولد عن صراع الألهة. وحين تنتهزم آلهة قوم وتولي الأديار هاربة أو تهلك وتزول يكون خراب أتباعها من الناس مسطراً محتوماً. والجدد الأسباب الغزاة إنما جاءوا في عهد الأرتيك أيام ملك الامبراطور «مكتزوما» ليمتحوها ما كان مسطراً محفوظاً فرصة التحقق.

وهذا يعني أن خراب سكان مكسيكو ودمار عالمهم إنما يرجع إلى صراع الجبابرة من الآلهة. لأنه مكتوب أن الألهام والحيوات والأمجاد هبات تداولها الآلهة بين الناس: فالتولتيك سادوا قبل الأرتيك وعمروا البلاد وملأوا الدنيا بالبطولات والفخار والأمجاد بل هلكوا حين انهزم إلههم «ال شعبان ذو الريش» ولاد بالقرار. أما خراب الأرتيك ودمار مكسيكو فإنه، هو الآخر، حدث جلت أت في نهايات الزمان. وهو قضاء مؤجل وأمر محتوم فيستحق عندما يعود «ال شعبان ذو الريش»، ويصطحب معه قوماً من «التول» أي الآلهة، حقماً سيأتي هؤلاء «التول». وحقماً سيطلبون ما به وعدوا: السيادة والملك. والإله الملقب «كونزلاكوالت» الذي تفسيره «ال شعبان ذو الريش» كان الهنود يصورونه في شكل «شعبان ضخم عظيم جداً جسده مغطى بريش طير الكونزال. وحين يرسمونه فاتماً بشقيه يترامى في حلقه وجه بشري» (١٧)

هذا النص الذي سأوردته مترجماً، مقتطع من كتاب برنادينو دي ساهاجان، نقله إلى الفرنسية الكاتب الفرنسي ميشال بيهنور. (١٨) وهو يحمل عنوان «مكاند تيتلاكواكان» ويروي ما جرى بين «ال شعبان ذي الريش» الذي مجده التولتيك وعبدوه في بدء الزمان، والآلهة التي سترت الحياة والمجد والملك ما بعده وتغم بها على الأرتيك سكان مكسيكو الذين سيبيدهم الجند الغربيون المهج. وهو يروي أيضاً ما كان من أمر الإله «كنزلاكوالت» (ال شعبان ذي الريش)، وما كان من أمر أتباعه وكيف هلكوا وبادوا. والراهب برنادينو دي ساهاجان يستبدل كلمة «إله» بكلمة ساحر، كي يظل وفيها لقناعاته ومنطقاته الدينية ويقي متلقيه المفترض من الفتنة.

يبدأ نص «مكاند تيتلاكواكان» بالحديث عما كان في البدء ويرسم عالماً مسجياً بالبهاء، عالماً فاتناً لا نوح فيه ولا وجع ولا موت. وإنما هو نشوة وغبطة والكون طفل. إنه فردوس البداية الذي كان أيام كانت الحياة قد لدت للتو هشة طرية مشتهاة. غير أن الحديث عن الفردوس يأتي مسكوناً بنوع من الوعي الفاجع بالمصير. فثمة في هذا النص تسليم بأن الوجود

والرعب صنوان. بل إن الرعب هو مصمم الوجود وجوهره. ثمة وعي بأن الزوال هو وحده ما يبقى على الدوام. حتى لكأن الأبدية ليست سوى الزوال وهو ما يفتأ يتم ولا يني يتحقق. والنص لا يرسم الفردوس باعتباره عالماً سماوياً مغارقاً بل يلج على أنه عالم أرضي هنا كان. وهو ما يفتأ يكون هنا أيضاً. والآلهة نفسها إنما تقيم على الأرض وتحيا مستأنسة بالبشر، بل إنها ظلت تشاركهم أزمانهم وأيام أعيادهم. يحدث الراهب برنادينو دي ساهاجان عن هذا الأمر مفتوناً فيكتب: «وكانوا يزعمون أن الجبال العظيمة، لا سيما تلك التي تكلفها السحب، إنما هي من الآلهة. وكانوا يصورون كل واحد منها تصاوير تجسد كيفيات تمثّلهم لفعاليها». وكان الكهنة يجسّدون تلك الآلهة ويلبسون لبوسها ويطلقون على الناس في أيام الأعياد. فيسبح القوم قائلين: ما ألهتنا تحل بيننا فطوبى لنا! ها أن ألهتنا تصل فالمرحب! المجد»

والنص، حين يرسم فردوس البداية الذي كان التولتيك ينعمون فيه لا يكرّر صفو حياتهم أي حادث ثم يشرع في الحديث عما آل إليه أمرهم من خراب، لا ينشد عبرة أو موعظة بل يريد أن يلج على أن الذي كان هو الذي يكون. إنها أيام تنوال. دول تنشأ وتهلك. ووحده الزوال هو الأبقى. لذلك يشرع في الحديث عما كان من أمر التولتيك وأمر إلههم «ال شعبان ذي الريش» في نبذة تجمع إلى السخرية اللوجج والألم. إن الآلهة التي تستعبد وتمجد في مكسيكو هي التي ستقضي على «ال شعبان ذي الريش» وتهلك أتباعه. وسيترزع تلك الآلهة الإله الساكر الذي برع في حبك المكائد وأتقن نصب الفخاخ وفاق غيره في قتل الأحابيل. إنه «تيتلاكواكان» العظيم الذي تفسره «المرأة ذات الدخان»، وهو الإله الذي وهب الأرتيك المجد والملك والعظمة. لذلك كانوا يلقبونه «سيدنا جميعاً».

غير أن برنادينو دي ساهاجان ينعت هذا الإله بكونه مجرد ساحر مكار. ويلج على أن الهنود الأرتيك يعتقدون أنه «هو الذي خلق السماء والأرض سواها. وهو الذي وهب كل نفس حياة رزقها: أكلاً وشراباً ونفاساً لا تحصي. وكان هذا المسمى «تيتلاكواكان» محتجباً عن الأنظار لا يرى. إنه شبيه بالظل أو بالريح. أما إذا ظهر وكلم الناس فإنه يتجلى في شكل ظل... وكان أتباعه من الأرتيك يمجّدونه ويؤلفون مدائح ترفع تعجيدها لاسمه هكذا: يا سيدنا يا سيدنا جميعاً! تحت جناحك العظيمين ملائنا ومأواننا. تحت جناحك العظيمين قائلنا ودرنا الشر عذراً. إنك المحتجب، إنك من دق لجلالته أن يلمس، كالليل أنت، كالريح أنت...»

إن نص «مكائد تيتلاكواكان» يكشف ما للأساطير القديمة من سطوة على واضعيتها وعلى متخيل الشعوب التي تظل تتوارثها جيلا بعد جيل. والحكايات والوقائع الواردة في النص لا تستمد عنفها ومضامها مما تتوفر عليه من فكتة وجاذبية وبهاء فحسب، بل تستمد أيضا من كونها قد اضطلعت بأشد الأدوار خطورة في تحديد مصير الهنود الحمر وقدرهم العاتي الذي سيظل يطلع بالعار تاريخ الإنسان الغربي «المتحضر» ويكشف ما ينبغي عليه تاريخ الجنس البشري كله من جريمة ودم وخسران.

ففي يوم ١٠ شباط (فبراير) ١٥١٩ انطلقت سفينة من كوبا على متنها القائد الإسباني هرنان كورتيس ومعه خمسمائة جندي لا غير، وعشرة خيول لا أكثر، ومائة بحار فحسب. حفنة من المغامرين مضوا لغزو قارة بأسرها: أمريكا. وبعد سنتين فقط سينجحون في تدمير أعظم حضارة عرفت القارة الأمريكية: امبراطورية مكسيكو. وستضطلع الأسطورة بدور مدوَّخ مرعب في المضي بسكان مكسيكو إلى نهايتهم الفاجعة (١٩).

والجندي برنال دياز الذي شارك في حملة الغزو يكشف بكل دقة في كتابه «التاريخ للوقائع الحقيقية لغزو إسبانيا الجديدة» كيف عرف هرنان كورتيس أن يستفيد من متخيل شعوب المايا والأزيك أنفسهم. وكيف تمكن من أن يصهر من حلمهم القديم ومن أساطيرهم سلاحا به يشلهم ويبيدهم. لقد كان كورتيس وجنوده في نظر الشعوب التي سيمضي بها إلى غيابها تجسيدا للنبوءة القديمة، النبوءة التي توارثها الهنود عن أسلافهم جيلا بعد جيل، النبوءة التي ظل الهنود يسرون في ظهور جدودهم ممثين النفس بحضور ساعة تحققها. تقول النبوءة إنه في نهايات الزمان، حين يحين الحين وتآزف الساعة سيأتي «من هناك، من الشرق، من حيث تطلع الشمس، من هناك، من الجانب الآخر من البحر، من هناك حيث يتماهى البحر مع السماء ويدفوان واحدا، من هناك سيأتي رجال ملتحون يقودهم «كتزلكواكل» وهو ما تفسره (الغبان ذو الريش) ليتولوا الحكم فيهم. سيأتي رجال لا كالرجال، إنهم من التول أي من الآلهة». ويروي الجندي الذي شارك في حملة الغزو تحت إمرة القائد هرنان كورتيس أن كورتيس حين علم أن الهنود الحمر يقدسون شجرة تسمى «سيبا»، شجرة تقول أساطيرهم إنها العمود الذي تستند عليه قبة السماء، استل سيفه وصار يضربها قدامهم موهما بإهاهم أنه من الآلهة وأنه يمتلك على

الكون سلطانا وسيدمره متى يحلو له ومتى عن له ذلك. ويروي أيضا أن الهنود الحمر ظلوا يعتقدون لمدة طويلة «أن الفارس والفرس شخص واحد أوح». (٢٠) ويستغل كورتيس هذا الرعب الذي يزرعه منظر الخيول في نفوسهم. فبعد أن يجعل جوادا يشم رائحة مهرة ضابطة يأمر باقتياده على مقربة من المكان الذي كان شيوع القبائل مجتمعين فيه. يقول برنال دياز: «كان الحصان يهيج ويرسل حممة وتحجز عيناه فيما هو ينظر إلى الهنود وإلى المخيم حيث كان قد اشتد رائحة المهرة فيعتقد الشيوخ أن الحصان يحمم ويرزعق بسببهم ويتملكهم الهلع وعندما يراهم كورتيس على تلك الحال ينفض ويأمر السائس بأن يبعده في الحين ويقول للهنود إنه قد طلب من الجواد أن لا يغضب بعد الآن ماداموا حملة سلام وماداموا هنودا حمرًا طبيين.» (٢١)

لم يكن ملك الأزيك يدري حين أهدى القائد كورتيس جارية هندية في منتهى البهاء أنه كان يهبه أخطر سلاح يتمكن به من تدمير حضارة بأسرها وشعوب بأكملها. لم يكن يدري أنه أهداه اللغة. لم يكن يدري أنه وسع لكورتيس طريقا إلى متخيل الهنود وعاداتهم وأساطيرهم ودنياهم. لقد أهداه اللغة. واللغة في نظر الهنود لم تكن وسيلة. إنها صنو الفعل، بل إنها الفعل ذاته. إنها حدث مادي حالما ينجز يصير ماضيا ولا يمكن التراجع فيه. على عجل سنتقن الشابة الهندية لغة الأسبان وتحول لسانا لكورتيس وتمكنه من استخدام سلاحه الأكثر فتكا والأشدّ مضاء: اللغة

باللغة سيدرك كورتيس أن الأساطير الهندية نفسها هي سلاحه الذي لا يقهر. باللغة سيوارب ويخادع ويماطل. باللغة سيدع ويخلف ويقنع بأنه من الآلهة «التول». وباللغة سيتسلل إلى متخيل تلك الشعوب ويمعن في ترويعها. بواسطتها سيفهم جميع أسرار الأساطير الهندية ويشتغلها بأثا الرب والبلع في صفوف الأمراء والقادة الهنود. لا سيما أسطورة الإله «كتزلكواكل» (الغبان ذي الريش) التي تلج على أن هذا الإله المهزوم لم يهلك بل ركب البحر ولاذ بالفرار. لكنه سيعود ذات يوم ليورث الأرض ومن عليها من الهنود الحمر. إنه سيعود، لا ريب ولا شك، ومعه سيأتي من الشرق رجال لا كالرجال إنهم من الآلهة. «التول».

ويروي نص «مكائد تيتلاكواكان» كيف ستتم الإطاحة به الغبان ذي الريش. ويذكر ما كان من أمره وأمر المكائد التي نصبها له الإله «تيتلاكواكان» الذي تفسره (المرأة ذات الحخان/ سيدنا جميعا) ويحدث عن كل ذلك هكذا:

الذهب، القضة، تلك الأحجار الكريمة الخضراء «شالشيهوريتس»، وأشياء أخرى نفيسة، وغابات من أشجار الكاكاو ضخمة متعددة الألوان، وهي تسمى عندهم «إكزوشيكاكاولت». وكان سدنته أثرياء جدا لم يعوزهم شيء أبدا، ولا هم عرفوا الجوع يوما أو عرفوا نقصا في الذرة الصفراء، وما كانوا يأكلون سبلات الذرة الصفراء التي تكون صغيرة الحجم بل كانوا يتخذون منها حطبا به يفتنون حصاداتهم. ويقال إنهم كانوا يكفرون عن ذنوبهم بوخر أجسادهم بأشواك الأغاف حتى تلتطخ بالدم من شدة الخوخ ثم يغتسلون عند منتصف الليل بمياه نبع جار اسمه «اكسيباكوي» وهو ما تفسيره (مغسل الفيروز). وهذا طقس درج عليه الكهنة سدنة الأوثان المكسيكية وهم في ذلك إنما يتبعون السنة التي كان «الثعبان ذو الريش» قد سنّها في دولة «تولا».

(٢) في الإخبار عما آل إليه حظّ الثعبان ذي الريش من تعاسة، وكيف تصدّى له ثلاثة سحرة آخرون وما كان من أمرهم معه. (٣)

جاء الوقت الذي دالت فيه دولة «الثعبان ذي الريش» وأتباعه من قبائل التولتك. فلقد ثار عليهم ثلاثة (الهة) سحرة يدعون «الفريس اليسراوي» و«سيدنا جميعا» و«تلاكويان» وهو ما تفسيره الرجل الخشبي (وهذا اسم آخر من أسماء «هويتزليوبوشلي» وقناع من أقنعتهم جميعهم أمعنوا في نسج المكائد في دولة «تولا»، بدأ المدعو «سيدنا جميعا» بالمكيدة التالية.

اتخذ له هيئة شيخ أشيب مقوس الظهر ثم تقدّم وجاء حتى وصل بيت «الثعبان ذي الريش» وكلم الغلمان هكذا: «أريد أن أرى الملك «الثعبان ذا الريش» وأتحدث إليه». فقالوا جميعا: «انذهب في حال سبيلك أيها الشيخ! أنى لعاجز مثلك أن يراه ويمتل في حضرته، فمظنرك لن يكون بالنسبة إليه إلا مصدر قلق واشمئزاز». عندها قال الشيخ: «لا بد لي من رؤيته». فقال له الغلمان: «سنخبره بالأمر وننظر ما يكون». وهكذا مضوا وأعلموا «الثعبان ذا الريش» قائلين: «يا سيد، يا سيد بالهلب شيخ يريد أن يراك ويتحدث إليك، لقد جرنراه إلى الخارج كي يذهب في حال سبيله لكنه ألحّ في السؤال قائلا أن لا بد له من ملاقاتك». فقال «الثعبان ذو الريش»: «ليدخل الآن لأنني كنت أنتظر مقدمه منذ زمان طويل». وهكذا جاء الشيخ ودخل وقال مخاطبا «الثعبان ذا الريش»: «يا سيد، يا سيد كيف حالك؟» فقال «الثعبان ذو الريش»: «إن حالي سيئة কিما قلبتها، كل أعضاء جسدي تؤلمني ولم يعد بإمكانني أن أحرك يدي ورجلي».

(٤) في الإخبار عما كان من أمر «الثعبان ذي الريش» الساحر الأكبر، وهو صنو هرقل عند الهنود الحمر، وأين ساد وملك وإلى أين انتهى. (٥)

اعتبر «كتزللكوكتل» من الآلهة، وعبد في «تولا» في الأزمنة الخوالي. كان له معبد عالي البناء صعب المرتقى تقود إليه مدارج ضيقة جدا اتصاعها أضيّق من قدم. وكان تماثله موفور العناية مغطى بالأقمشة، ووجهه في منتهى البشاعة. وهو ذو رأس كبيرة شتعا، وسدنته كانوا جميعا مختصين في الفنون والصناعة بإربعين في سبيل الحجارة الخضراء المسماة «شالشيهوريتس» وفي صهر الفضة والمعادن. وهذه الفنون كلها إنما علمهم إياها «الثعبان ذو الريش».

وكانت له منازل بعضها مشيد من الحجارة الكريمة الخضراء الشالشيهوريتس، وبعضها الآخر قدّم من الفضة. وله أيضا منازل أخرى بنيت من اللؤلؤ الأحمر والأبيض. وله غيرها مقاما من الأصداق ومن أحجار الليشب. وكان سدنته يخدمونه بسرعة منقطعة النظير. والهنود يدعونهم «تلانكاسيميلهوريتيم» وهو ما تفسيره (الذين يقطعون مرحلة في كل خطوة). وثمة جبل يحمل اسم «تزانتييتيل» الذي تفسيره (ثقة المناداة)، وهذا هو اسمه إلى يوم الناس هذا. ومن هناك، من أعلى الجبل كان المنادي يرفع صوته بالنداء ليدعو سكان القرى النائية التي تبعد عن المعبد مائة ميل. وهم يسمّون هذه القرى «أناهويك» وهو ما تفسيره (خفة البحر) كان السكان يسمعون المنادي، وعلى عجل يأتون ليتبينوا ما الذي يبتغيه منهم «الثعبان ذو الريش».

يربى أيضا أنه كان ثريا الثراء كله. وهو الملك على الطعام والشراب. لقد كانت الذرة الصفراء طيلة أيام ملكه وفيرة، والقرع ضخما يبلغ طوله نراعا، وسبلات الذرة الصفراء كبيرة إلى درجة لا يمكن معها إلا أن تمسك بها بكلتا يديك، وقصب سنابل القمح كان من الطول والعرض حتى أنه يمكن للمرء أن يتسلقه مثل جذوع الأشجار. وكان الناس يزرعون ويجمعون القطن من جميع الألوان: الأحمر، القرمزي، الأصفر، البفسجي، الأخضر، الأزرق، والأسود الداكن والبرتقالي والأصهب. وكانت هذه الألوان كلها طبيعية. فالقطن هو الذي كان يولد من الأرض هكذا. وكان الناس في بلاد «تولا» هذه يقولون تربية أنواع عديدة من العصافير ذات الريش النخس: الحصفور الأزرق، الكاتزال، الزاكون، الحصفور الأحمر، وغيرها من العصافير التي كانت تقني بكل غنوية.

وفوق كل هذا، كان «الثعبان ذو الريش» يملك كنوز الدنيا:

فما كان من الشيخ إلا أن خاطب «الغبان ذا الريش» قائلاً: «سيدى، أيها السيد، ما قد جلبت لك الدواء، إنه دواء فعال ومنقذ، من يتناولوه يسكن ويشفى. فتناول منه إن أردت، سينعشك ويشفيك ويهدئ من روعك ويجعلك تتحمل محنتك وأتعابك وتقبل بمتك أو برحيلك.» فقال «الغبان ذو الريش»: «أيها الشيخ: أين تريدني أن أذهب؟» فقال الشيخ: «إنه لضروري جداً أن تذهب إلى «تولا-تلابالان» وهو ما تفسيره (تولا الحمراء)، هناك حيث ينتظرك شيخ آخر سيكلمك بأمور ويحدثك عن أمور. ويعدها سيعود إليك شابك بل إنك ستصبح مثل طفل موفور العافية.» وعندما سمع «الغبان ذو الريش» ذلك الكلام طفق قلبه بنجش لا يطفأ. فما كان من أمر الشيخ إلا أن استأنف الكلام قائلاً: «يا سيد، أرجوك اشرب هذا الدواء.» فقال «الغبان ذو الريش»: «أيها الشيخ إنني لا أريد أن أشرب.» فقال الشيخ: «يا سيد، اشرب، لتندمن إن لم تفعل. خذهُ على الأقل، وضعه قدامك، وتناول منه جرعة واحدة.»

تناول «الغبان ذو الريش» الدواء وتذوّقه ثم شرب منه ما تيسر له أن يشرب وهو يقول: «ما هذا؟ يبدو أنه جيد ولذيذ، لقد شفاني وخلصني من المرض. إنني لأشعر بأنني موفور الصحة والعافية.» فقال له الشيخ: «تناول منه أكثر مما تناولت لأنه دواء عزيز نفيس وستتحسن صحتك أكثر فأكثر.» استزاد «الغبان ذو الريش» من الدواء وشرب منه ما أسكره. وسرعان ما انخرط في بكاء حارّ حزين، ورقى قلبه وطفح بالأشجان، واستبدت به الرغبة في الرحيل وسكنت منه بين الحشايا والضلوع، فلم يعد قادراً على التفكير إلا في الرحيل. وهذا فخّ نصبه له الساحر الشيخ. ذلك أن الدواء الذي شربه «الغبان ذو الريش» لم يكن سوى الخمرة البهيماء التي تجود بها تلك الأرض وقد تم استخراجها من الأغاف المسمى «تيومتل».

(٢) في الإخبار عن مكيّدة أخرى حبكها هذا الساحر المسمى «سيدنا جميعاً» (٣).

مكيّدة أخرى دبرها «سيدنا جميعاً» له «الغبان ذي الريش»، فتجسد في شكل واحد من هؤلاء الهنود الصمر الغرياء الذين يدعون «توتيو» وهو ما تفسيره (الهندي المتوحش). ثم جلس في ساحة السوق التي تقع قبالة القصر وشرع في بيع الفلفل الأخضر وهو عار تماماً مثلما هو شأن الهنود المتوحشين من أبناء ذلك الزمان. كان الهيوماك ملكاً سيداً يملك على التولتيك، وكانت له ابنة في غاية الجمال في الوقت الذي كان فيه «الغبان ذو الريش» بمثابة راهب لم يتخذ له صاحبة أبداً ولم ينجب ذرية جميع الرجال التولتيك طمعوا في الزواج من تلك

البنات لأنها حسناء جداً. وكان الهيوماك الملك يمنعها عنهم ويربهم خاصين.

وكان أن أطلّت ابنة السيد الهيوماك من شرفة القصر على السوق فوقع بصرها على الهندي المتوحش وهو عار تماماً ورأت رجولته صارخة. فأنت له أعضاؤها من شدة الشهوة ويعد أن رائته على تلك الحال دخلت إلى القصر وازدادت حرقة ووجدت إلى درجة أنها اعتلت ومرضت وتورّم جسدها. ولما علم السيد الهيوماك بمرضها سأل وصيفاتها قائلاً: «تري ما الذي أصابها؟ وما هو هذا المرض الذي جعل كل جسدها يتورّم هكذا؟» فقالت الوصيفات: «يا سيدى، إن السبب في هذه العلة هو ذلك الهندي المتوحش الذي يسير عارياً، لقد لمحت ابنتك وملأت بصرها ببرجولته الصارخة. إن ابنتك الآن مريضة جداً.» وعند سماع قولهن أصدر السيد الهيوماك أمره قائلاً: «أه! يا معشر التولتيك! فتشوا لي عن هذا المتوحش الذي يبيع الفلفل الأخضر في هذه التفخوم كلها. لا مناص من مهيبتي في الحال.» فما كان منهم إلا أن قشوا عنه في كل مكان دون جدوى. وحين ينسوا من ظهوره صعد مناد إلى قبة جبل «تلة المناداة» وصرخ بأعلى صوته قائلاً: «يا معشر التولتيك، إن عثر أحد منكم على هندي متوحش يبيع الفلفل الأخضر في هذه النواحي فليأت به كي يمثل في حضرة السيد الهيوماك.» فتشوا عنه في الأماكن كلها والتفخوم جميعها ولم يعثروه له على أثر. فجاؤوا السيد الهيوماك وأخبروه بأنه قد اختفى حتى لكأن الأرض قد ابتلعتة.

ثم كان أن ظهر المتوحش جالساً في السوق حيث كان قد باع الفلفل الأخضر. وحال رؤيته مضى الهنود التولتيك راكضين إلى السيد الهيوماك وأخبروه بالأمر فقال لهم: «هاتوه في لمح البصر.» فنادوا عليه وأخذوه إلى السيد الهيوماك الذي بادى بالسؤال قائلاً: «من أين جئت؟» فقال: «ياسيدى، أنا رجل غريب الدار أتى إلى دياركم لأبيع الفلفل الأخضر.» فسأله الرجل غريباً: «أية أرض انشقت عنك؟ لماذا لا تلبس ثوباً ولا ترتدي رداء؟» فأجابته قائلاً: «يا سيدى، هكذا هي التقاليد والأعراف عندنا.» فقال السيد للهندي المتوحش: «هل ترغب في ابنتي؟ عليك أن تشفيها من علقتها.» ردّ الهندي قائلاً: «يا سيدى، إن ما تدعوني إليه هو الحال عينه بالنسبة إليّ. فالتقتني إن أردت لأن الموت أحب إليّ ممّا ترغبني فيه. لست أهلاً لذلك ولا أنا مستحق هذا الفضل. ما حلت بديارك إلا لبيع الفلفل الأخضر حتى أكسب قوت يومي.» قال السيد: «لا بد لك من مداواة ابنتي، فهدي من روعك ولا تجزع.» ثم كان أنهم أخذوه لحيموم ويحلقوا شعره.

أعرف أنه عليّ أن أقتلهم على بكرة أبيهم.» ثم كان أنه نهض للطنان والضراب واندفع ينازل الأعداء الذين قدموا من «تلة الحيات» وأولئك الذين أقبلوا من «تلة العكرش». فكان يطاردهم ويصرع منهم أعدادا لا تحصى حتى هزمهم جميعا.

وحين بلغ خبره إلى مسمع السيد الهيوماك ارتعب جدا. لقد هاله الأمر وأدخل عليه قلقا عظيما فدعا التولتيك وكلهم هكذا «لنذهب جميعا لاستقبال صهرنا». وكان ما سوف يكون لقد هبوا جميعا لاستقباله يتقدمهم السيد الهيوماك. حملوا معهم الأسلحة والشعارات المسماة عندهم «كترا لابانوكايرتل» وهو ما تفسيره (عارضة ريش الكتزال) والدروع المسماة «أكسوهشيالي» الذي تفسيره (مجنّ الفيروز) وقدموها كلها للدمع المتوحش، واستقبلوه ومعهم غلمانهم وهم يرقصون ويغنون والمزمرون ينفخون في شباباتهم إيدانا بالنصر والفرحة والحبور.

وحين بلغ المركب السيد الهيوماك قام التولتيك بوضع تاج من الريش على رأس المتوحش وطلوا جسده بطلاء أسفر اللون ووجهه بطلاء أحمر ووضوا على رؤوس الغلمان رفاقه أكاليل أيضا وهنوا أجسادهم ووجوههم. تلك عادة درجوا عليها في تكريم كل الذين يعمدون من ساحات الوغى مظفرين. بعد ذلك قال السيد الهيوماك لصهره. «الآن وقد أملاً قلبي بهجة بسبب ما أتيت من أمجاد، وبالبهجة ذاتها امتلأت قلوب التولتيك أجمعين، حقّ لك أن تخلد إلى الراحة، فلقد تصرفت في مواجهة الأعداء تصرفا محمودا.

(٢) في الإخبار عن مكيدة أخرى من مكائد الساحر نفسه مكنته من جعل بعض سكان تولا يرقصون حتى الموت.(٢)

مكيدة أخرى نسجها ذاك الساحر المسمى «سيدنا جميعا». فبعد أن صرع جميع أعدائه وهزمهم ونال على ذلك رداء قد من ريش بقاء أسفر طلب من جميع التولتيك أن يرقصوا وأمر مناديا أن يصعد إلى قمة «تلة المناداة» وينادي كل الهنود الأجانب حتى يقبلوا و يرقصوا معهم في ذلك الحفل. وكان أن جاء إلى «تولا» عدد لا يحصى من الهنود. أما ما كان من أمر المسمى «سيدنا جميعا» فإنه قصد بهم: فتيات وفتيانا، مكانا يسمى «تلكسكالابان» وهو ما تفسيره (ماء الصخور). وهناك رفع عقيرته بالغناء فيما هو يرقص ويقرع الطبل. فأخذ الناس أجمعين يرقصون مغتبطين اغتباطا عظيما وهم يرددون المقاطع التي كان الساحر يترنم بها وما كانوا قد سمعوها من قبل أبدا.

هكذا ظلوا، شطح ورقص وغناء، من غروب الشمس حتى

ثم زينوا جسده كله بالطلاء وألبسوه ثنورة ومعطفا. وبعد ذلك قال له السيد: «امض الآن وأدخل على ابنتي في مخدعها.» ففعل. ودخل على البنت وعرفها. وللتو تعافت ورد إليها جمالها. وهكذا صار الهندي المتوحش صهرا للسيد الهيوماك. (٣) خبر نقمة أهل تولا على هذا الزواج. يليه خبر عن مكيدة أخرى نصبها «سيدنا جميعا» (٣)

ما إن تم الزواج ودخل الهندي المتوحش على عروسة ابنة السيد الهيوماك حتى تفاقت نقمة التولتيك، ووصل بهم الأمر إلى حد الفرح في عرض السيد الهيوماك وشتمه سرا وعلانية فيما هم يسألون بعضهم البعض: لماذا زوّج ابنته لهذا المتوحش؟ وحين بلغ أمر التولتيك وما يأتونه من قدح وشتائم إلى مسمع السيد الهيوماك دعاهم جميعا وفتح فاه وكلهم قائلا: «تعالوا، لقد بلغني أمركم وسمعت ما تكيولونه لي من شتائم بسبب صهري المتوحش، وما أنذا أطلب منكم أن تكمر به وتأخّروه لمحاربة مدينة «زاكاتيبياك» وهو ما تفسيره (مدينة تلة العكرش) ومدينة تلة الحيات كي يلقي حقه على أيدي أعدائنا. وعند سماع هذه الأقوال تقدم التولتيك وجاءوا كلهم فتجهروا وتنادوا للحرب وساروا. ومعهم سار العديد من الجنود، وسار الهندي المتوحش صهر السيد الهيوماك. وعندما وصلوا إلى مكان المعركة طمروه في حفرة وأحوا عليه التراب مع غلمانهم العرج الأقزام. وتلك لعمري حيلة من جبهلم الحربية، ثم تقدموا لمنازلة جيش أعدائهم الذين قدموا من مدينة تلة الحيات. في ذلك الوقت كان الهندي المتوحش يهذي من روع الغلمان العرج الأقزام قائلا: «لا خوف عليكم ولا أنتم تجزعون، تشجعوا، فعلينا أن نقتل أعداءنا على بكرة أبيهم.» لكن أمل تلة الحيات انتصروا، وشرعوا في مطاردة التولتيك الذين كانوا يولون الأدبار طلبا للنجاة مخلفين وراءهم المتوحش والغلمان في الحفرة والتراب يخطيهم. كانوا يفرّون وهم يمتنون النفس بكل دهاء ويكل مكر أن يفك الأعداء بالصهر المتوحش ومن معه من الغلمان فتكة بكرا.

وكان أنهم وصلوا إلى ديارهم وجاءوا السيد الهيوماك ليعلموه بالأمر قائلين: «سيدنا، لقد تركنا صهرك المتوحش وحيدا وليس معه من رفيق في مواجهة الأعداء غير الغلمان العرج الأقزام.» وحين علم السيد الهيوماك أن التولتيك قد غدروا بصهره فراح فرحا عظيما جدا معتقدا أنه أهلك ذلك الصهر الأجنبي المتوحش الذي ألحق به العار والخزي. لكن المتوحش المغضى بالتراب، من مخبئه ظل يراقب الأعداء ويحدث الغلمان قائلا: «لا تخافوا ولا تجزعوا، ما أن الأعداء يصلون إلينا وأنا

منتصف الليل المسمى عندهم «تلاتابيتز اليزيان» وهو ما تفسره (ساعة النعش في الشبابات). ولما كان عدد الراقصين عظيمًا جدا فإنهم كانوا يتدافعون ويرطم البعض منهم بالبعض الآخر. وكثيرون منهم كانوا يسقطون في جرف الوادي المسمى «تسكابلوهوكو» ويتحولون إلى حجارة. لقد كان على ذلك النهر جسر قذ من الحجارة عمد هذا الساحر إلى تكسيه. وكُنّ الذين صنعوا ذلك الجسر سقطوا وهروا في النهر وتحولوا إلى أحجار. وما كان التولتيك يتفطنون إلى أنها صنائع الساحر وفعاله لأنهم كانوا سكارى كما لو أن الخمر قد نذبت بعقولهم فكانوا كلما عادوا إلى الرقص يتدافعون فيسقط آخرون في البحر الجاري.

(٢) في الإخبار عن مكيدة أخرى من مكائد الساحر نفسه أملاك بها أناس آخرون من «تولا» (١)

مكيدة أخرى قتل أحابيل ذلك الساحر: جلس يوما في قلب «تيانكين» وهو ما تفسره (ساحة السوق) وزعم أنه يدعى «الرجل الخشبي» ويسمى أيضا «كيوكسكوش». وعلى راحتيه كان يقوم بترقيص رجل صغير في حجم عقلة الأصبع يزعم الناس أنه «الضريس اليسراوي». وحين لمح القوم من التولتيك نهضوا جميعا وصاروا ينظرون إليه مضطربون العقول ويتدافعون بكل عنف. كل يريد رؤيته إلى درجة أن كثيرين منهم صرعوا ولقوا حتفهم مختنقين في الزحام مرفوسين بالأرجل رفسا وهذا كثيرا ما كان يحدث لهم. فكثيرون منهم قد لقوا حتفهم من شدة الزحام. عندها قال الساحر المدعو «الثعبان ذو الريش» مخاطبا أتباعه: «يا معشر التولتيك! أي معشر التولتيك! الذي دهاكم؟ كيف لا تفتننون إلى أنها مكيدة؟ كيف لا تدركون أن تعويذة السحر هي التي ترقص هذا الرجل الصغير. هيا اقتلوهما معا رميا بالحجارة، ارجعوهما». وهكذا رجم التولتيك الساحر «الرجل الخشبي» وصاحبه الرجل الصغير الذي هو في حجم عقلة الأصبع، وقتلوهما رجما بالحجارة. ثم كان أن جثة الساحر القليل شرعت في التفسخ. ومنها انبعثت الرائحة الكريهة حاملة الوباء. كانت الرائحة التنتنة تفسد الهواء وتنقل مع الرياح مهلكة أعدادا هائلة حيثما حلت. فنطق الساحر المسمى «الثعبان ذو الريش» وكلم أتباعه هكذا: «نحوا عني هذه الجثة واحملوها بعيدا. إن راحتها قد أفلكت من التولتيك خلقا كثيرا». فقاموا بربط الجثة بالحيال وحاولوا أن يجرحوها. لكنها كانت أثقل مما يقدرون عليه، فلم يقدروا على تنحيتها أو إبعادها كانوا يتوهمون أنهم سيخربونها من «تولا» على عجل. أرسلوا مناديا ينادي القوم كلهم: «يا معشر

التولتيك، يا معشر التولتيك، تعالوا كلكم وخذوا معكم حبالكم كي نربط الجثة ونلقها خارجا».

وكان أن التولتيك جميعهم تجمروا حول الجثة وشدوا وثاقها بحبالهم وشرعوا في جرحتها وهم يتنادون هاتجين جدا: «أي معشر التولتيك! جرحوها هذه الجثة بحبالكم». لكن وزن الجثة كان أكثر مما يقدرون على جره. تقطعت الحبال وأدى انقطاعها إلى هلاك من كانوا يمسكون بها. إذ هوى البعض منهم على البعض الآخر. ولما عجزوا عن نقل هذه الجثة خاطبهم الساحر المسمى «الثعبان ذو الريش» قائلا: «يا قوم، يا معشر التولتيك، هذه الجثة تريد أن نخفي لها مقعنا من أغنية». وقام هو نفسه باختيار المقع وقال لهم ترنموا هكذا: «جرحوها هيا جرحوها...» جثة الساحر «الرجل الخشبي» جرحوها، جثة القليل جرحوها... وبعد لأي تمكنوا من جر الجثة يسيرا يسيرا حتى بلغوا بها الجبل. وكان أن الذين عادوا ولم يهلكوا من شدة الإعياء لم يفهموا ما الغضب الذي حل بهم. فلقد صاروا مسطولين حتى لكنهم سكارى وما هم بسكارى.

(٣) في الإخبار عن مكيدة أخرى من مكائد الساحر نفسه أودت بحياة أناس آخرين من «تولا» (٢)

مكيدة أخرى قتل خيوطها الساحر نفسه. فلقد قيل إن الأغذية كلها فسدت وتفتت فجأة وما عاد أحد من الناس قادرا على أكلها. وساعتها طلعت على القوم عجوز هندية يقال إنها الساحر نفسه متنكرة. جلست العجوز في حديقة «اكزوشيفلا» وشرعت تشوي ذرة صفراء، فبعق الجو برائحة الذرة الصفراء المشوية. وكان أن الرائحة انتشرت في كل القرى المجاورة. وعندما دأبت تلك الرائحة أنوف التولتيك مضوا رلكضين. وفي أقل من لمح البصر وصلوا إلى العديقة. فمما يشاع أن التولتيك كانوا قوما في سرعة الريح إن هم ركضوا. أما ما كان من أمر العجوز فإنها كانت تقتل كل من يصل إليها. فلم ينج منهم أحد.

(٤) في الإخبار عن مكائد أخرى حبكها الساحر نفسه. (٣) حبك الساحر ذاته مكيدة أخرى في قلب مدينة «تولا» إذ قيل إن القوم رأوا صقرا أبيض مخرقا بسهم ظل يبرق هناك في السماء في الأعالي على مرأى من الجميع. مبروعة كانت المكائد والأحباب التي نسج خيوطها الساحر. وكثيرة هي النفوس التي أهلكها بواسطة تلك المكائد والحيل والأحباب. لقد عمد هذا الساحر إلى جعل التولتيك يرون حين يرخي الليل سدوله جبل «تلة العكرش» يحرق وألسنة اللهب تتصاعد منه فيجزعون ويملاؤن الدنيا بالصراخ والزقيق والغويل، ويتمتعهم الوجع

والهلع. ومن شدة الحيرة يسأل البعض منهم البعض الآخر قائلين «أي معشر التولتيك! ها حطنا يكو بنا، ها أننا نهلك، وما فتننا يتلف، وما أبديعنا يتلاشي. يا لرزيقتنا! بالتغير! التغيير! يا لتعاسفنا! يا لضيعتنا! بمن نلوث؟ بمن نختم؟ أين سنلوي وجوهنا؟ يا لفتاعة شقوتنا! فلنحاول أن يسد بعضنا بعضا ونتجدد.»

وفوق هذا كله حاك لهم هذا الساحر أحبولة أخرى. لقد جعل السماء تمطر على التولتيك حجارة من سجيل. ثم أنزل عليهم جلمود صفر يسمى «تشكانتل» وهو ما تفسره (صخرة القربان). وحدث أيضا أنه ابتلاههم بعجوز هندية جاءت تسير حتى وصلت إلى مكان يسمونه «شابولتيك» ويتلابلكو» وهو ما تفسره (تلة الجراد أرض النهاية). ويسمى أيضا «هيتزموكي» الذي تفسره (مكان السقطة). كانت العجوز تسعى بينهم وتبيع أعلاما صغيرة سويت من الورق وهي تنادي: «أعلام جميلة، من يهتفي أعلاما جميلة؟» وكان كل من يرغب في الموت يسارع بالقول: «ابتاعوا لي علما صغيرا، أريد علما صغيرا.» وعندما يشترونه له يعجل باعتلاء صخرة القربان هناك حيث ينقض عليه الآخرون ويقتلونه. وما كان أحد منهم يسأله: «ما الذي اعترانا؟» فلفظ كانوا كمن أصابهم مس من الجنون خلف منهم العقول.

(٢) في الإخبار عن فرار «الغبان ذي الريش» إلى مدائن تولا الحمراء وما أتاه من فعال في طريقه إليها. (٣) وقع التولتيك في فخاخ أخرى لأن الحظ قد تخلى عنهم. وكان أن الدعو «الغبان ذا الريش» امتلا قلبه بالأسى جراء تلك المكائد. لقد غلب على أمره فقبل بالرحيل إلى «تولا الحمراء» وما كان منه قبل رحيله إلا أن أضرم النيران في منزله التي كان قد شيدها من القفص واللؤلؤ. وطهر ما يملك من نفائس في قاع الأرض وفي الجبال وجروف الوديان، وحول أشجار الكاكاو إلى أشجار أخرى تسمى مزكيت. وفوق ذلك كله، أمر العصفافير ذات الريش النفيس تلك التي تسمى «الكترال» وهي العصفافير الزرقاء والعصفافير الحمراء بأن تسبقه إلى هناك. فما كان منها إلا أن طارت ومضت حتى بلغت مدينة «صفة بحر» التي تبعد أكثر من مائة ميل.

ثم كان أن «الغبان ذا الريش» حمل عصا الترحال وشق طريقه مخطفا وراءه مدينة «تولا». وحث الخطى حتى وصل إلى مكان يقال له «كوهتليان» الذي تفسره (طرف الغابة). وكان ثمة في ذلك المكان شجرة عظيمة عريضة جدا، وطويلة جدا، فانتكأ

«الغبان ذو الريش» على تلك الشجرة وطلب من غلمانه أن يعطوه مرآة. ولتو ليوا طلبه. فما كان منه إلا أن نظر إلى وجهه في المرآة، وفتح فاه وحدث نفسه قائلا: «إني الآن شيخ مسن هرم.» ولتو سمي ذلك المكان «هيوهيوكوهتيلان» الذي تفسره (طرف الغابة الهرمة). ثم كان أنه التقط أحجارا ورمى بها الشجرة فمضت الأحجار وتوغلت في جذع الشجرة وفي أغصانها كلها. ومنذ الزمن ذاك والأحجار عالقلة بالشجرة هكذا، من أسفل جذعها إلى ذروتها. وبإمكان المرء أن يرى تلك الأحجار ملتصقة بالشجرة إلى يوم الناس هذا.

هكذا ظل «الغبان ذو الريش» يضرب في الأرض يتقدمه المزمرون من أتباعه وهم زمرون ثم كان أنه توقف في مكان آخر ليأخذ له قسطا من الراحة. فجلس على صخرة عظيمة، ووضع راحتيه على سطحها، فتوغلت في الصخرة وتركنا أثرهما حتى يوم الناس هذا. ولما كان «الغبان ذو الريش» يلتفت باتجاه «تولا» التي غادرها فإن قلبه امتلا بشجن لا يطفأ، فأنخرط في نوح أسود موحزن. وكان أن الدمع المتحدر من عينيه مدرارا حفر الصخرة التي كان قد جلس عليها طلبا للراحة، وأحدث فيها قفيا لا تحصى.

(٤) في الإخبار عن الآثار التي تركها على الصخر، وهي آثار راحتيه ومؤخرته في المكان الذي كان قد جلس فيه. (٥) وحدث أن «الغبان ذا الريش» وضع يديه على الصخرة الكبيرة التي كان قد قعد فوقها فأنحرفت آثار راحتيه عليها حتى لكان تلك الصخرة كانت من طين. وانحرفت آثار مؤخرته في البقعة التي كان قد جلس فيها. وهذه الآثار بيئة للغبان إلى يوم الناس هذا. لذلك سمي هذا المكان «تيمكالكو» وهو ما تفسره (آثار الراحيتين). وكان أن «الغبان ذا الريش» نهض وواصل طريقه حتى بلغ المكان المسمى «تينامويان» وهو ما تفسره (المرمر). فمن هناك كان يمر نهر كبير واسع جدا، عليه شيذ «الغبان ذو الريش» جسرا قده من الصخر.

ثم أكمل طريقه حتى بلغ المكان المسمى «كواهوابان» وهو المكان الذي سبقه إليه الصحرة الآخرون كي يسدوا عليه طريقه ويمنعوه من التقدم خطوة أخرى. وحين وصل إليهم بادروه بالسؤال قائلين «إلى أين تمضي؟ ولماذا تهجر شعبك؟ من ستأتمن عليه من بعدك؟ من الذي سيكفر عن الذنوب التي سيقترفها شعبك من بعدك؟» ففتح فاه وكلمهم جازما. «إنكم لا تقدرون على منعي من الذهاب إلى حيث أمضي لأن هذا هو قدري.» فسألوه قائلين: «إلى أين ستذهب؟» فأجابهم قائلا: «إلى تولا الحمراء.» قالوا: «ولماذا تذهب إلى هناك؟ فأجابهم

قائلاً: «لقد دعنتي الداعية، الشمس نفسها هي التي دعنتي.» وساعتها قالوا له: «ليكن الحظ حليفك في رحلتك هذه. لكن، مكتوب أنه عليك أن تترك هنا كل فنون الصناعة والتقنية. فن تذويب الفضة وصهرها، وفن صقل الحجارة والخشب، فن الرسم، وفن تسوية الريش، وغيرها من الفنون.» وانصرف السحرة في حال سبيلهم. أما عن «ال شعبان ذي الريش» فإنه شرع يرمي بكنوزة في نبع جار كان يسمى «كوزكابان» الذي تفسيره (نبع القلادات). وهو يحمل الآن اسم «كوابان» وهو ما تفسيره (نبع الشعبان)

واصل «الشعبان ذو الريش» طريقه حتى بلغ المكان المسمى «كوشنوكان» الذي تفسيره (سبنة النوم). قطع عليه ساحر آخر وجاء وقال له: «طريق السلامة، تناول هذه الخمرة التي حملتها لك معي.» فأجابها قائلاً: «لا يمكن أن أشرب منها أو أنوق منها جرعة واحدة.» فقال له الساحر الذي اعترض سبيله: «ليس لك من الشرب بد، ولا حول لك، لا بد أن تذوق منها جرعة على الأقل لأنني منها أسقي كل ذي نفس حية وبها أسكرهم جميعاً، هيّا، اشرب.» فما كان من «الشعبان ذي الريش» إلا أن تناول الخمرة وامتصها مستخدماً قشة مجوقة. فسكر واستسلم للنوم على قارعة الطريق وطبق شخيرته الأفاق. وعندما استيقظ جال ببصره هنا وهناك، وطلع قلبه بالشجن. فشرع يمزق شعره تمزيقاً. ولذلك سمي ذلك المكان «سبنة النوم»

{*} خبر غلمان «الشعبان ذي الريش» وكيف هلكوا من شدة البرد في المرّ الفاصل بين جبل البركان وجبال نيفادا. يليه خبر عن فعاله وصنانهه الأخرى {*}

وكان أن «الشعبان ذا الريش» واصل طريقه على العمر الواقع بين جبل البركان وجبال نيفادا، وهناك هلك جميع غلمانهم الذين كانوا أقزاماً محدودي الطول. فحزن عليهم الحزن كله. ورثاهم بأغنية. فكانت العبرات تخنقه والزفرات تحرق مهجته وهو يتطلع ببصره إلى الجبل الآخر المغطى بالثلج واسمه «ويوتيكاتال» الذي تفسيره (السحب). وهو جبل يقع على مقربة من «تيكاماشالكو» وتفسيره (القم الذي قد من حجر).

هكذا مرّ بالأماكن المذكورة كلها وبالقري وترك آثاراً على الأرض وفي الطريق حسب ما قيل. ويقال أيضاً أنه قد استبد به الفرح فصار يلعب ويمرح فوق جبل عال وأنه جلس على القمة وانحنى حتى لامس السهل. ثم هبط من الجبل. وهذا حدث مرات عديدة. ويقال إنه عمد، في مكان آخر، إلى ابتكار كبة جوفها وسواها من حجارة مربعة الشكل في داخلها يمكن للناس أن

يلعبوا لعبة «التلاشلي». وفي وسطها فتح ثلماً أو علامة تسمى «تليكوكلر». فانفتحت الأرض في ذلك الموضع وصار جرف هائل. وعمد، في مكان آخر، إلى تصويب سهم نحو شجرة ضخمة تسمى «بوشول». والسهم نفسه كان شجرة «بوشول» اختزلت الأخرى فاتخذت شكل صليب.

ويقال أيضاً إنه شيد منازل تحت الأرض تسمى «ميكتلانكاك»، وهو ما تفسيره (بيوت الموتى). ويقال إنه نقل صخرة ضخمة جداً، وجاء فوضعها على نحو يسهل للمرء معه أن يحركها بخنصره. أما إذا اجتمع رجال عديدون ورغبوا في تحريكها فإنهم لا يتمكنون حتى من زحزحتها.

عديدة هي الأمور التي أتتها «الشعبان ذو الريش» في العديد من القرى. وكثيرة هي فعاله وصنانهه التي تستحق أن تذكر وتشتهر. لقد سعى الجبال كلها، والخصاب والأماكن والبقاع دعاها بأسمائها. وعندما وصل إلى شاطئ البحر صنع لنفسه طوف شعبان يسمى «كوانلاييتشلي» وهو ما تفسيره (لبوس الشعبان). وجلس فيه مثملاً يجلس المرء في قارب. وواصل سفره في البحر الطامي. ولا أحد يعرف كيف أو بآية طريقة وصل إلى «تولا الحمراء».

الهوامش

١- Michel Bulor, Les Farces de Tlacaucan. La Nouvelle Revue Française novembre 1979, N=322

٢- أورده

J. M.G. LE CLEZIO, LE REVE MEXICAIN OU LA PENSEE INTERROMPUE, PARIS GALLIMARD, 1988, P68

٣- أورده J. M.G. LE CLEZIO ص ٦٥

٤- أورده J. M.G. LE CLEZIO ص ٦٥

٥- نفسه، ص ٦٧

٦- أورده J. M.G. LE CLEZIO ص ٦٨

٧- نفسه، ص ٥٠

٨- نفسه، ص ١٩

٩- انظر على التوالي

LE TRIBUT INDIGÈNE DANS LA NOUVELLE ESPAGNE, 1952, P 51

JOSE MIRANDA,

انظر أيضاً لوكولريو، الكتاب المذكور، ص ٢٣-٢٤

١٠- نفسه، ص ٦٠

١١- نفسه، ص ٢٥

١٢- نفسه، ص ٦١

١٣- لوكولريو، ص ٦٢

١٤- ميشال بنهور، ١٧٦

١٥- أورده لوكولريو ص ٢٧

١٦- انظر لوكولريو ص ٢٧ وانظر أيضاً الموقع التالي على الانترنت

mexico.himmexico.him

١٧- انظر الموقع التالي على الانترنت

mexico.himmexico.him

١٨- Michel Bulor, Les Farces de Tlacaucan, P 179-192

١٩- انظر الموقع التالي على الانترنت mexico.himmexico.him وقد أوردها

جورج ماري لوكولريو في كتابه المذكور سابقاً، ص ١٦-١٧

٢٠- نفسه

٢١- نفسه

أركيولوجيا الفرح والحداد في «أرض السواد»

سعيد الغانمي *

السابقة، حيث تتحدث شخصياته العربية الفصحى أو اللهجة الغربية من البدوية شبه القصصية.

في المقدمة التاريخية المعنونة (حديث بعض ما جرى) يمهّد الروائي لروايته بغرشة تاريخية، تُعرّفُ القارئ بتفاصيل الوقائع التي تشكل مهاد الرواية. وكما أن الهدف من المدخل القائم على قصائد رثاء المدن هو إشعار القارئ بالطابع الدوري لتاريخ أرض السواد منذ أقدم عصورها حتى زمن الرواية، فإن هدف هذه المقدمة هو إدخال القارئ في مناخ الرواية التاريخية المتقطعة بالسراي. وتستغرق هذه المقدمة من ص ١٥-٢٤، لتبدأ بعدها فصول الرواية. ويوسع القارئ أن يعرف أن هذه المقدمة تاريخ خالص، حين يقارن بين النصوص الواردة فيها ووثائق تاريخية أخرى. على سبيل المثال، يستفيد المقطع الذي تستدعي فيه ناي خانم، زوجة سليمان باشا الكبير، وأم سعيد باشا، الحاج عبد الله ظاهري، كهية الوالي السابق، لإعادته إلى منصبه الذي تخلى عنه بعد تقريب سعيد باشا لحماي العلوحي، لأسباب لا تليق بواله، من نصوص تاريخية معروفة لعل أشهرها كتاب «تذكرة الشعراء»، وهو نص مطبوع في بغداد عام ١٩٣٦، حيث يرد فيه نص اعتذار عبد الله ظاهري ووصف لسليمان باشا بكونه «أفلاطون زماته»، بل إن هذا الاعتذار كامله منقول من الكتاب المذكور.

وظيفة هذا التقديم، إذاً، هو أن يكون مقدمة للجزء التاريخي من الرواية، وقد حرص فيه الروائي على أن يكون مجرد ناسخ للأحداث التاريخية كما حصلت تماماً، دون زيادة أو نقصان إلا في حدود التعديلات الأسلوبية. ولكن ما أن

حين كان على الروائي الكبير عبد الرحمن منيف أن يكتب روايات عن الواقع العربي الحاضر، فقد كانت رواياته بلا أماكن محددة، وكانت المدن فيها مدناً بلا أسماء كانت المدن مفاهيم ثقافية، أكثر منها مواضع جغرافية أو تاريخية. كانت مناسخاً لتبادل الفعل الثقافي السائد في أي مدينة عربية، وكان الروائي ينتظر أن يضع القارئ نفسه اسم المدينة العربية التي يشاء. في «أرض السواد» يكتب عبد الرحمن منيف رواية تاريخية، منشطرة كما سئري إلى روايتين إحداهما تاريخية وصفية والثانية قصصية خيالية، وقد اضطره الجزء التاريخي من الرواية إلى تأطيرها بمكان محدد، هو مدينة بغداد في بداية القرن التاسع عشر، وفي عهد داود باشا تمديداً. غير أن هذا الانحياز للتاريخ، لا يحدد المكان ويؤطره بفضاء واقعي وحسب، بل هو يحدده لغوياً وأسلوبياً أيضاً. من هنا يجعل عبد الرحمن منيف شخصيات الرواية تتحدث باللهجة البغدادية، خلافاً لما كان يحدث في رواياته

* ناقد من العراق

يمضي القارئ في الرواية، ومتابعة أحداثها الأولى حتى يحس بأنه يقرأ نصاً هو أقرب إلى الرواية التاريخية، فجميع شخص السراي شخوص تاريخية حقيقية، وجميع الأحداث المتعلقة بالسراي أحداث تاريخية. مغامرة سيد عليوي، رئيس الإنكشارية، بالدخول إلى القلعة وبحثه المحموم عن سعيد باشا، وقطعه رأسه وهو في حضن أمه برغم الصراخ الذي أطلقته ناسبي خانم، مشهد تاريخي معروف رواه مؤرخون كثير. وكذلك الحال مع رفض داود باشا لهذا العمل

جاء في تاريخ سليمان فائق المؤرخ المعاصر للأحداث: «كان كل من يسمح بهذه الفاجعة يملكه الحزن والأسف والألم العميق. حتى أنني على الرغم من كوني فتى حينذاك كان يملكني الحزن والاكتئاب لذكرى هذه الحادثة. وعلى الرغم من سفرى إلى الأستانة واصطحباني لداود باشا فإني لم أتمكن من إخفاء استيائي وتأثري حتى في حضوره وذات مرة ذكرت الحادثة التي نحن بصدها في مجلس داود باشا، وكان يضم أحد وجهاء بغداد من آل الربيعي، فلم يملك كل من كان في المجلس نفسه وانخرط الجميع في البكاء وقد حاول داود باشا أن يتصدى للدفاع عن نفسه وتبرير ما قام به، فلم يسعه النطق وسكت وكان سكوته دليلاً على تقصيره في هذا الشأن».

أما حملات داود باشا على القبائل العراقية، فقد عرض لها بالتفصيل مؤرخ السراي في عصره، عثمان بن سند في كتابه «مطالع السعود في أخبار الوالي داود»، دون أن ينسى إضافة قصيدة مطولة في الثناء على الوالي وقطعه بعد سرده وقائع كل حملة. ووصلنا فيما يتعلق بنعراء السراي في عصر داود باشا كتاب «تذكرة الشعراء» لمؤلف مجهول. وهنا ينبغي أن نلاحظ أن «أرض السواد» وإن أبرزت

وقائع تاريخية، فإنها لم تكف بالتاريخ كما هو، بل عدلت فيه وكيفته لمقتضيات السياق السريدي. فأشهر شاعرين في «سراي الرواية» هما الصفوي والأخرس. والواقع أن أكثر الشعراء التصاقاً بسراي داود باشا كانوا عبد الغفار الأخرس وعبد الباقي العمري وصالح التميمي (أطلقت الرواية على المفتي اسم خالد التميمي) وعثمان بن سند البصري.

وإن أن جميع شخصيات السراي الفاعلين والمؤثرين هم شخصيات تاريخية، فإننا نستطيع أن نسمي رواية الأحداث

الخاصة بالسراي بأنها رواية تاريخية. ومن الواضح أن الحكمة فيها تتعلق بصراع السراي مع الباليوز من جهة، وصراعه مع الإنكشارية من جهة أخرى. وكلمة (الباليوز) كلمة إيطالية كانت تطلق على القنصلية الإنجليزية في بغداد. هناك قطبان متضادان هما: داود باشا في السراي، والمستر ريتش في الباليوز، وهما معاً يتسابقان في تحريك بقية شخصيات الرواية، ويحاول كل منهما ممارسة نفوذه على الشخصيات الأخرى والتحكم بها ضد الآخر. هكذا تكثر

المؤامرات والدسائس وتتعدد فالباليوز يتصل بسيد عليوي أغا، رئيس الإنكشارية، للحد من نفوذ داود باشا، أو القضاء عليه. لكن الباشا يتمكن من كشف مؤامرة الباليوز وإعدام سيد عليوي. فيتحول النزاع بينهما بعد ذلك إلى نزاع مسلح، يخضع فيه الباليوز وضع الدفاع عسكرياً، بعد أن كان يتخذ وضع الهجوم دبلوماسياً. وأخيراً، يوجه داود باشا مدفعاً باتجاه القنصلية الإنجليزية، لكي يعلى شروعه على المستر ريتش كما سرى.

مقابل رواية السراي التاريخية هذه هناك رواية أخرى نستطيع أن نصفها بأنها رواية شعبية يومية وهي رواية تجري وقائعها في المقاهي والبويات والمحلات الشعبية. ولذلك سنطلق عليها اسم رواية المحلة. والملاحظ أنه ما من شخصية من شخصيات المحلة دخلت السراي على الإطلاق، باستثناء بدرى. وبدرى هذا هو محور رواية المحلة، التي تدور وقائعها عنه وعن عائلته وأصدقائه وأبناء محله: سيف وال حاج صالح العلو وإسماعيل وذنون. إلخ. وإذا كانت رواية السراي تمتاز بالكثافة التاريخية، فإن رواية المحلة تمتاز بانفتاح الخيال السريدي والروائي. رواية السراي ذات شخصيات فعلية معروفة في التاريخ الحقيقي

لأرض السواد، وهي ذات أنوار فاعلة ومؤثرة، ورواية المحلة ذات شخصيات خيالية مجهولة، وأدوار مأساوية مهجلة. كلما ارتفعت كثرة رواية السراي هبطت الأحداث بكثافة رواية المحلة. هكذا تجري الروايتان في خطوط متوازنة لا تعترضها سوى شخصية واحدة. فبدرى هو الشخصية الوحيدة من رواية المحلة التي وصلت إلى السراي وعملت فيه. وبدرى شاب عسكري التحق بالسراي، وعمل في حماية داود باشا. غير أن لهفته إلى رؤية نجمة، تلك الراقصة

وحين يضع عبد

الرحمن منيف في

المفتتح فقرات من

رشاء المدن العراقية

القديمة سومر وأكد

وأور في أطوار تاريخية

متعاقبة، في رواية عن

تاريخ هذه المدن نفسها

ولكن في عصر المماليك

من العهد العثماني

الأخير. فذلك لكي

يوحى للقارئ بالتاريخ

الدوري المتكرر لهذه

الأرض. هكذا يكون

من طبيعة أرض

السواد أن تعيد اجترار

تاريخها في حلقات

دورية متكررة.

الصغيرة التي شاركت في الحلقة التي أقامها الجيش احتفالاً بالانتصار على عشائر الفرات، دفعته إلى زيارة بيت روجينا المشبوه وبما أن هذه المرأة ذات علاقة وطيدة بسيد عليوي، فقد أخبرته، واجتهد هذا في إيصال الخبر إلى داود باشا. كان سيد عليوي يأمل في إحداث الوفيقة بين داود باشا وأعوانه، ليستخلصهم ضده، ويسكبهم إلى جانبه في نهاية المطاف. وفعلًا لم يتردد داود باشا في نقل بدري إلى كركوك، كعقوبة مؤثقة له. ولم تكن لدى داود باشا أية نية في الانتقام من

بدري، بل بالعكس فكر في أن يسترده بعد حين ويعيده إلى جواره في السراي. لكن انشغال داود في صراعاته مع الانكشارية والبالوز أنسته إياه. ومن سوء حظ بدري، فقد نقل سيد عليوي أغا إلى قلعة كركوك أيضاً. هكذا نشاء الأحدث أن تقاطع رواية السراي رواية المحلة. وتقرر مصيرها. حين عرف بدري أن الراقصة نجمة قد استأثر بها رفعت بك، فقد ملت منها نفسه، وقرر الزواج من إحدى فتيات المحلة. وفي أثناء العودة إلى بغداد، في الإجازة، يتفق مع أهله على أن يأثروا بها إليه في كركوك. يستعد لذلك، ويؤجر بيتاً خاصاً لزيافته. وفي الوقت نفسه، كان سيد عليوي يعمل مع أتباعه على ضم بدري إلى جوقه المتأمرين ضد داود باشا. لكن بدري ظل يصبر باستمرار على التأني بنفسه عن هذه المزامرات. لذلك أوصى سيد عليوي جماعته بالخلاص منه. ونشأ المصادفات أن يكون اغتياله متزامناً مع لحظة وصول مكوك عروسه قداماً من بغداد. وبذلك يقضى بالموت على الشخصية الوحيدة من المحلة التي ارتبطت بالسراي. ومن خلال مصير بدري نعرف نحن القراء أن شخصيات رواية المحلة هم دائماً ضحايا رواية السراي المهملون والمهمشون.

عندما نقول إن رواية السراي تاريخية، فإن هذا لا يعني أنها رواية توثيقية يكتبها فيها الروائي عبد الرحمن منيف بنقل التاريخ كما هو. بل يعني فقط أن الشخصيات تاريخية، والوقائع والأفعال تاريخية، لكن ترتيب الوقائع والأفعال وإضافة التفاصيل السردية خاضعة لمتطلبات بناء السياق السردى ومفاجآت الأحداث في الرواية. فقد يضيف الروائي فعلاً تاريخياً حقيقياً لكنه متأخر عن عصر داود باشا مثلاً. أو ينسب إلى شخصية ما فعلته شخصية تاريخية أخرى. على

سبيل المثال، تجعل «أرض السواد» داود باشا يبدأ حملته على العشائر العراقية في الحرب على عشائر الفرات الأعلى في السنة الأولى من حكمه. وكانت الحملة بقيادة سيد عليوي (ج ١، ص ٣٢٢-٤٤٠). أما الحملة على قبائل الفرات الأوسط، فمتأخرة عنها في الرواية بسنوات، وكانت بقيادة الكيخيا يحيى (ج ٢، ص ٤٦٧-٤٩٢). من الناحية التاريخية، تولى داود باشا ولاية بغداد في أواخر شباط (فبراير) من عام ١٨١٧. وقد استقلت عشائر الفرات الأوسط الفراغ الأمني

الحاصل نتيجة تنازع الولاة، لفرض سيطرتها على طرق القوافل، بقصد الغزو والإغارة واغتصاب الإتاوة. فاضطر داود باشا إلى تجريد ثلاث حملات على قبائل المسيب والمحمودية جنوب بغداد. وفي أواخر سنة ١٨١٨ أرسل الكيخيا محمد أغا بقوات لمحاربة قبائل الفرات الأوسط وقد أوقع الكيخيا محمد بين القبائل خسائر فادحة، بتحريض بعضها على بعض. مثال ذلك أنه حرض الخزاعل على آل غانم وآل فقلة، فانضموا إلى قواته ضد إخوانهم من القبائل. وقد جرت معارك طاحنة حول «قلعة شخير آل غانم». غنمت فيها قوات السراي ألف فخر من الجبوب، وفرضت علومه حسين ألف قرش غرامة. وبسبب وقعة الخزاعل بإخوانهم من العشائر وانضمامهم إلى قوات الحكومة، فقد أطلق على ذلك «دكة الخزاعل»، بمعنى وقعة الخزاعل وخيانتهم، وهو تعبير صار مثلاً يتكرر في الأغاني والقصائد الشعبية، كما في الأغنية الشهيرة (يا دكة المحبوب دكة خزعلية). والجدير بالذكر أن آل غانم هؤلاء هم أجداد كاتب السطور. في المقابل لم تتحرك قوات محمد أغا نحو قبائل الدليم والفرات الأعلى إلا في سنة ١٨٢٠، وهي السنة التي جعل فيها الوالي داود فرجه مضاعفاً بانتصاره على قبائل الفرات الأعلى وختانه ابنته «طورسون يوسف بك» معاً. ووضح الشيء نفسه على سفر مستر ريتشل إلى الموصل، والتنافس بين الإنجليز والفرنسيين حول نهج آثار العراق. فالمعروف أن ريتشل لم يتجه في سفرته شمالاً، بل اتجه إلى جنوب إيران الغربي نحو آثار جمشيد. والتنافس بين الفصيلتين الفرنسية والإنجليزية، وإن كان واقعة تاريخية حقيقية، لكنه لم يبدأ إلا في عام ١٨٤٨ حتى عام ١٨٧٦. أي أنه متأخر عن ولاية داود باشا بعقدين من الزمن تقريباً.

**هذه الأرض التي
بدأت فيها الحضارات،
وتنفست منها رنة
الدنيا نسمات المدنية
الأولى، ظلت باستمرار
تكرر تاريخها في
دورات من الهدم
والبناء، والحياة
والموت، والإشراق
والأفول، والسواد
بمعنى الربيع والسواد
بمعنى الحداد. وربما
لا تكون هناك منطقة
على وجه الأرض
عرفت جنساً أدبياً
اسمه «رثاء المدن»،
مثلما عرفته
«أرض السواد».**

إذا لم تقبل الرواية التاريخية في «أرض السواد» بالتاريخ كما هو، بل عدلته، وغيرت في أحداثه، وقدمت فيها وأخرت، لتبني منه حبكة روائية مختلفة، وإن كانت ذات أساس تاريخي صحيح. ولهذا أسندت لسيد عليوي أن يكون قائد قوات السراي في محاربة القبائل، لتعجل منه البطل المضاد الذي يرتفع نجمه ليكون القطب النقيض الموازن لقطب داود باشا غير أن داود باشا لا يمكن أن يكون نقيضاً لسيد عليوي. والسبب أنه لا يفكر في مصيره الشخصي، كما يفكر سيد عليوي، بل في مصير المجتمع ككل. وإذا كنا قد لاحظنا أن بدري كان الجسر الوحيد الذي يمتد من المحلة إلى السراي، فإننا نستطيع أن نلاحظ هنا أن داود باشا أيضاً هو الجسر الوحيد الآخر الذي حاول أن يمتد من السراي إلى المحلة.

وليس أدل على وجود انقطاع بين رواية المحلة ورواية السراي من قصة زينب كوشان، المرأة الحجاز التي بقيت طوال الجزين الأولين من الرواية تحمل لفائفها من الأوراق القديمة، وهي تحلم بال لحظة التي تقابل فيها الوالي لعرض النمساسها باسترداد قطعة أرض في محلة الشيخ بشار تريد إثبات ملكيتها غير أن زينب كوشان لم تتمكن أبداً من رؤية أية شخصية من شخصيات السراي تستطيع عرض شكواها عليه، برغم ما تعرضت له من مواقف السخرية والاستهزاء وفي الجزء الثالث فقط التحقت زينب كوشان بزمرة النساء المهلهلات للحدف الموجه صوب الباليوز (ج ٣، ص ٢٧٦).

ولو نحن بحثنا عن قطب مقابل لسيد عليوي لرأينا أن هذا القطب لا يتوفر في رواية السراي، بل في رواية المحلة، وفي شخص سيفو تحديدًا. ولا يقتصر الاستقطاب بينهما على كون سيفو يريد تزويج بدري، ويريد سيد عليوي قتله، بل يمتد ليشمل الطبيعة النفسية لكل منهما من جهة، ونوع علاقاتهما بالآخرين من جهة أخرى. إذا كان سيد عليوي عسكرياً مفرغاً من العواطف، فإن كل علاقة في رأي سيفو هي علاقة إنسانية مليئة بالعاطفة. وإذا كان سيفو متبسطاً مع الناس، مفتحاً عليهم في البيوت والمقاهي، فإن سيد عليوي لا يمكن الوصول إليه إلا بعد قطع سلسلة من التحقيقات والحراسات، التي لا تنتهي إلا بشق الأنفس. وهذا ما حصل مع بدري نفسه حين أوفده الباشا لتكريم سيد

عليوي بالنياشين، حين كان مشغولاً في حربه مع الدليم (ج ١، ص ٣٣٤). لكن الاختلاف الرمزي الصارخ بينهما يقتل في كون سيد عليوي يريد موت حتى أقرب المقربين إليه في الحروب أو العطش والتيه في الصحراء (ص ٣٣٢)، وكون سيفو هو سقاء المحلة الذي يوزع على الجميع ماء الحياة (ص ٤١٥).

هناك إذا تناظر بين رواية المحلة ورواية السراي. بقدر ما يمتاز أهل المحلة بالتقائنية والعواطف الجياشة والمشاعر الدافئة، يمتاز أهل السراي بالعقلانية التأمرية وغياب العواطف أو تزييفها، بقية الوصول إلى أهداف أخرى، تلتقي في نهاية المطاف عند هدف الصراع على السلطة. سيد عليوي، مثلاً، ينام على داود باشا، وينظahr في الوقت نفسه بمحبته. والباشا حريص على إرضاء الباليوز ومستر ريتش، لكنه لا يتردد في تصويب مدفع نحره، حين يشعر بالحاجة إلى ذلك كل شخصيات السراي - باستثناء داود باشا - معدومة العواطف، لأنها مندفعة صوب هدف واحد لا محيد عنه هو السلطة من هنا يصيح الصراع على السلطة صراعاً يجرد الإنسان من إنسانيته، ويحوّله إلى «آلة» عمياء في ماكينة الخراب التي تنتجها السلطة.

لقد ظلت دار روجينا مفتوحة باستمرار لسيد عليوي وحاشيته من الضباط الإنكشاريين في بغداد. وظلت روجينا تكنّ وداً خالصاً لسيد عليوي، برغم زهده في إقامة أية علاقة مشبوهة معها، وإصراره على تأجيلها دائماً. بل بلغ تهورها هذا أنها سافرت بصحبة فتياتها للترويج عن الضباط إلى قلعة كركوك طمعاً في نيل رضاه. لكنها ما أن أحست أن السراي يعلم بعلاقتها الدفينة معه، وأن سيد عليوي كان يستغلها لإرسال رسائله إلى الباليوز، حتى استدرجت هي نفسها سيد عليوي إلى بغداد، مما سترتب عليه إلقاء القبض عليه ومحاكمته وإعدامه. روجينا مثل سيد عليوي تماماً. كلاهما بلا عواطف بل بأهداف مرسومة رسماً آلياً، لأنها أهداف غير إنسانية وغير مشروعة. ويصح الشئ نفسه على عباس أسطنبولي، الذي أوكّل إليه الباشا مهمة إشغال صادق أفندي، ابن سليمان الكبير، بألعاب شطرنج لا تنتهي. وكان عباس أسطنبولي يمثل دور المتلهف لهذه الألعاب، بل حباً بها، بل طمعاً بما تدر عليه من مكاسب نفعية

كل شخصيات السراي - باستثناء داود باشا - معدومة العواطف. لأنها مندفعة صوب هدف واحد لا محيد عنه هو السلطة. من هنا يصبح الصراع على السلطة صراعاً يجرد الإنسان من إنسانيته، ويحوّله إلى آلة، عمياء في ماكينة الخراب التي تنتجها السلطة.

غير مشروعة من السراي، ومن صادق أفندي نفسه. هكذا يتضح أن الشخصيات المرتبطة بالسراي بلا عواطف، ولكن بأهداف، وهي مضطرة لذلك إلى المرأة بعواطف مزيفة، بغية الوصول إلى أهداف مرسومة.

المفارقة أن بدري بدأ بعد الأيام مستعجلاً وصول خطيبته. هيأ له داراً في كركوك. وبدأ يستعلم من القوافل عن موعد وصول قافلة أهله وموكب عرسه. ومن باب استعجال الأيام، صار يضع عدداً من الحصص بقدر الأيام المتبقية على وصولهم في صحن، ليخلص منها كما يتخلص من اليوم الذي يقضيه وحيداً. مع الحصة الأخيرة، وحين لم يعد يفصله عن خطيبته سوى دقائق معدودة، تمتد إليه بندقية أحد رجال علوي لتقتاله. وكان سيف أول الواصلين إليه

بين الحياة والموت. المفارقة أن بدري كان يستعجل اقتراب لحظة موته، وهو يستعجل اقتراب لحظة زفافه. كان يرمي الحصى من أجل وداع الحياة، لا من أجل الإقبال عليها. عاش بدري حياته من أجل رواية المحلة. ومات بدسانس رواية السراي. وبموت بدري يسقط الجسر الوحيد الذي يصل بين المحلة والسراي

غير أن موت بدري إذ يعلق رواية السراي على مزيد من الرياء والنفاق، فإنه يعمق الشعور بالحداد والمأساوية في رواية المحلة. فبموت تسقط شخصيات المحلة في وهدة الإحباط والضيايق. الحاج صالح العلو، والده، يصيبه الخرس. وتنقطع جذته عن الثروة والكلام لتنفوي على ذاتها. ولا تكفي قادية، والدته، بلبس السواد حداً عليه، بل تسمح البيت بكامله بالعتمة والسواد. هناك شعور ما بالخرس يصيب الجميع، مثل روحي يدب في مفاصلهم تذوي الكلمات على شفاههم مهما حاولوا لوكلها. هنا نخس باختلاف آخر لرواية السراي عن رواية المحلة. فإذ تضج الأولى بأصوات الشعراء وقصائدهم، وتبهاهي ببلاغة العبارات الكبيرة على لسان الباشا، وحفلات الصنب التي يقيمها الجنود حيثما ذهبوا، وحوارات الثقافة العالية التي يتبادلها رجال الباليوز، تذوي الكلمات في رواية المحلة وتتساقط فصاحة رواية السراي، يقابله الخرس في رواية المحلة. ولا ينجلي هذا الخرس إلا حين تتم معاقبة من تسبب به. بعد إعدام سيد علوي فقط، يبدأ صالح العلو باسترداد القدرة على الكلام، وتعلم اللغة من جديد.

على العكس من مشاعر أهل السراي المزيفة دائماً، هناك مشاعر فياضة دائماً لدى أهل المحلة. سيفو يقترح على دنون، الفنان، أن يترك بستان الأعظمية الذي غرق وأغرق تماثله بعد الفيضان، ويعود إلى ممارسة إبداعه في بستان الحاج صالح العلو. كأن فيضان دجلة، في الجزء الثالث من الرواية، جاء ليظهر المحلة من أخطاء السراي. وقد رأينا أن أهل المحلة يتضامنون عند حلول الكوارث. غالباً ما يكونون متفرقين مستثنين في الظروف الاعتيادية، لكنهم يلتحمون عند نزول المصائب بهم. كلما ازداد هول الكارثة الطبيعية، توثقت عرى الرحمة والتكافل الإنساني بينهم. بعد أن التهم الفيضان تماثيل السيد دنون، ذهب سيفو وعرض عليه أن يعمل معه، ولكن ليس في بستان الأعظمية، بل في بستان

الحاج صالح العلو، وليس هناك أكثر من اللين في بغداد. لكن الفيضان لم يصلح أهل المحلة مع بعضهم فقط، بل هو صالح بين رواية المحلة ورواية السراي فبعد انكشاف جرم سيد علوي، واتضح تأمره مع الباليوز وكرمنشاه، اتضح أيضاً أنه هو الذي أمر بقتل بدري، وإعدامه نال قاتل بدري جزاءه العادل. لم يتأخر وصول الخبر إلى المحلة. الحاج صالح العلو، الذي أصابه الخرس طوال الجزء الثاني من الرواية، بدأ يتعلم اللغة من جديد، ويتمتع بكلمات قليلة. لقد زال الخرس عن المحلة، واستردت قدرتها على الكلام مع الفيضان. كما عاد دنون إلى نحت تماثيله وفخرها في بستان الحاج صالح العلو. هكذا يكون الفيضان أيضاً علامة على مصالحة، ولو

ضمنية، بين المحلة والسراي. لكنه في المقابل أوقد نيران العداء الصريح بين السراي والباليوز. أدرك المستر ريتش أنه يواجه مع داود والياً من طراز آخر. لقد أفضل جميع خطئه في إخضاع رجال السراي لتأثير بريطانيا. كأن كل شيء في أرض السواد يتجه إلى أن يكون سراعاً: صراع مع النفس والطبيعة والجيران، صراع مع القرباء والبعداء، صراع بين الماضي والمستقبل. ضاعف داود باشا الرسوم المفروضة على الصادرات والواردات من بريطانيا، فبادر المستر ريتش باتخاذ إجراء مضاد، وهو منع السفن الخارجة من الدخول إلى ميناء البصرة، ومنع السفن الداخلة من الخروج منه. فارتفعت الأسعار في بغداد أضغاث مضاعفة. حاول الباشا تخفيف حدة الأسعار بإكراه التجار على تخفيضها، وعمل في الوقت نفسه على توفير

غير أن موت بدري إذ يغلق رواية السراي على مزيد من الرياء والنفاق، فإنه يعمق الشعور بالشعور بالحداد والمأساوية في رواية

المحلة. فبموت تسقط شخصيات المحلة في وهدة الإحباط والضيايق.

بعض البضائع عن طريق البحر من حلب وماردين. لكن الباليون كان قد أحكم الحصار. أدرك الباشا خطة الباليون، وحاول إجباره بتسديد مدفع نحوه. ومن ناحيته أصغر ريتش على المدافعة عن القنصلية. هكذا صار السراي يولجح حصار الباليون التجاري بحصار عسكري. وفي الوقت نفسه أرسل داود ونداً للتفاوض مع المستر ريتش. وحين أدرك هذا الأخير أن مقاومته عيث لا طائل منه، طلب السفر إلى الهند. وافق السراي بشرط أن يترك ريتش ورقة يثبت فيها أنه يغادر العراق دون اضطراب وبرغبته. برحيل ريتش تنطوي صفحة الصراع مع الباليون، كما انتهت من قبل صفحة الصراع مع الإنكشارية، متمثلة بسيد عليوي. حتى اليهودية ووجينا تركت السمسرة، وثابت في كنيس. ضغط عليها رجال السراي لاستحصا المعلومات منها عن عزراء، فأجابتهم بأنها «تركت تلك الشغلة» وثابت، دون أن تستطيع تسميتها بصراحة. ووجينا بعد الفيضان، لم تعد كما كانت. أصبحت أقل كلاماً، بعد أن كانت أكثر صخباً. هنا نلاحظ تبادل الأدوار الذي أحدثه الفيضان. كان الحاج صالح العلوي وعائلته مصابين بالخرس، ووجينا وجماعتها مصابين بالصخب. بعد الفيضان، استرد صالح العلوي قدرته على النطق وفقدتها ووجينا.

في إطار ثنائية رواية المجلة المتخيلة ورواية السراي التاريخية، يصبح العنوان: «أرض السواد» عنواناً منقسماً بالتورية التي يتوزعها «سوادان». فأرض السواد هي أرض العطاء والربيع والخضرة التي يتنازع حول امتلاكها الحكام والمتنفذون والعساكر وقناصل الدول القوية، ولكنها بالنسبة لشعنا الشعب المهنوقة والمغلوبة على أمرها والمنسية تحت ركام الحروب والأوبئة والفيضانات الأرض الملغصة بالحزن الدائم والحداد الأسود المقيم. هناك إنذا سوادان سواد الرواية التاريخية، وهو رمز العطاء والخير والربيع، وسواد الرواية الشعبية المتخيلة، وهو لون الحزن والحداد الذي يستولي على تاريخ هذه الأرض الطويل.

وحين يضع عبد الرحمن منيف في المفتاح فقرات من رثاء المدن العراقية القديمة سومر وأكد وأور في أطوار تاريخية متعاقبة، في رواية عن تاريخ هذه المدن نفسها ولكن في عصر الممالك من العهد العثماني الأخير، فنلك لكي يوحى للقارئ بالتاريخ الدوري المتكرر لهذه الأرض. هكذا يكون من طبيعة أرض السواد أن تعيد اجترار تاريخها في حلقات دورية متكررة. فهذه الأرض التي بدأت فيها الحضارات،

وتنغست منها رثة الدنيا نسمات المدينة الأولى، ظلت باستمرار تكرر تاريخها في دورات من الهدم والبناء، والحياة والموت، والإشراق والأفول، والسواد بمعنى الربيع والسواد بمعنى الحداد. وربما لا تكون هناك منطقة على وجه الأرض عرفت جنساً أديباً اسمه «رثاء المدن» مثلما عرفت «أرض السواد». والغريب أن تتغير الحقب التاريخية على أرض السواد، وتتعاقب عليها الأجيال والشعوب واللغات المختلفة، لكنها تظل دائماً محافظة على طبيعتها المأساوية المنقسمة بين «سوادين». كأنما تتغير عليها الشخصوس ليعيدوا تكرار المأساة نفسها، فيقولوا الكلام نفسه بلغة أو لهجة أخرى. كتب أحد شعراء بابل في رثاء إحدى المدن.

إيلشا إيلو يبكى عنى ماتم

(جلس) الآلهة معها يبكى على البلاد.

وذهب زمن هذا الشاعر البابلي، وانذرت لفته، وجاء شاعر عربي في عصر الحجاج، ليعيد قوله بلغة أخرى:

ذهب الرجال، فلا أحسن رجلاً

وأرى الإقامة في العراق ضلالاً

وأرى المقيم على العراق وندله

فلمآن هاجرة يؤمل آل

وتعاقبت أجيال أخرى ليرثي شاعر آخر المدينة التي خربها المغول:

لسائل الدمع عن بغداد أخبار

فما وقوفك والأجباب قد ساروا

وانطقاً زمن هذا الشاعر، وجاءت أزمنة شعراء آخرين أعادوا الكلام نفسه وكرروا رثاء المدينة بتقاليد شعرية أخرى. وإن القارئ ليشعر أن بوسعه استبدال أية قصيدة من هذه القصائد بأخرى، لأنها جميعاً تعبر عن مضمون واحد، هو رثاء مدينة تنهض من أنقاض الرما، وتتجدد لتخبو ثانية وتنهض، كأنما هي طائر العنقاء. أرض السواد التي يرثيها الشاعر السومري أو البابلي أو الأموي أو العباسي أو العثماني هي هي لم تتغير في طبيعتها المزدوجة التي ما أن تتألق حتى تخبو، وما أن ترتفع حتى تهبط، وما أن تزدهي بالربيع والعطاء حتى تتلفح بالحداد والحزن. تتغير الحضارات واللغات والشعوب التي تتعاقب على مسرحها، لكنها تظل دائماً تمثل «الدور» المأساوي المنقسم نفسه. وهذا هو بالضبط ما تريد نقله للفقرات الافتتاحية في الرواية المنقولة عن قصائد رثاء المدن السومرية والأكدية القديمة.

لماذا أدب المقاومة ، وأدب الحرب منه؟؟

الحرب كمحطة قصوى للقهر والإفناء البشريين

السيد نجم*

ما الإرهاب؟

إذا كان «العدوان» هو ظاهرة التعبير عن الصراع، سواء الصراع الداخلي (بين الأفراد وبخائلهم) أو الصراع الخارجي (بين الأفراد والجماعات والبلدان والأمم).. في مواجهات تنسم بالعنف. فيتبدى ذاك الصراع معبرا عن نفسه على شكل معضلات وأزمات نفسية وقد تصل إلى الانتحار، كما يعبر عن نفسه من خلال الحروب.

وصور العنف العدواني كثيرة ومتعددة، منها: السب، التهكم والسخرية، الشتمات، الفيرة، البغضاء، الكراهية، ثم المقاتلة. وللعُدوان وظائف.. منها البغيض والكريه، ومنها الواجب والمشروع.. فالعدوان من أجل الاستيلاء على الأرض والثروات وغيرهما أمر بغيض، بينما السلوك العدواني في الطفل يعد محاولة للاستقلال وبناء الشخصية.

ويمكن إجمالاً القول بأن سمات السلوك العدواني تنسم بالآتي: إذا كانت نوايا المعتدي.. تبطن شرًا «هجومية»، تكون نتيجتها مؤلمة للغير.

قدم «بارون» تعريفاً موجزاً للعدوان يقول: «إنه أي شكل من أشكال السلوك يوجه مباشرة، بهدف إلحاق الأذى والضرر بالكائنات الحية».

البحث في موضوع «العدوان» دوماً يلحق به البحث في بعض المصطلحات الملحقة به.. العدائية وهي العدوان دون إلحاق الأذى بالآخر، وإن سوى البعض بين العدوان والعدائية. كذلك الغضب، الفيرة، الحقد، الحسد، التوتور، الإحباط.. ثم التطرف والإرهاب.

أما الإرهاب.. هو عملية متعددة من الإيذاء المادي الصريح، لإثارة حالة من الترويع والقهر للأخر.. تمارسها جماعات

إذا كان «الصراع» هو سمة «الإنسانية» على طول التاريخ، وليس في الأمر تناقض لغوي أو حتى فكري.. فالتاريخ العربي للإنسان هو القادر على كشف الحقائق، وصراع الشعوب من أجل حياة أفضل، إلا أن هذا التاريخ لم يسجل بعد !! حرص الحكام قديماً على تاريخهم الشخصي فحفرُوا على جدران المعابد ونقشوا أسماءهم على كل ما أمكنهم أن يسجلوا عليه من فخر وجلود وغيرها.. بينما رصد التاريخ العربي وحده سوف يتقف إلى جوار العامة والشعوب.. والحقيقة.

إن عمر الحرب يكاد أن يناهز عمر الإنسان على الأرض، منذ قابيل وهابيل وحتى الحرب العالمية الثانية.. وما استتبعها من حروب إقليمية تكاد تغطي سطح الكرة الأرضية. وربما نضيف الآن الحرب ضد الإرهاب، بل وأفاعيل العمليات الإرهابية/المقاومية ذاتها (حيث اختلطت القيم والمعاني، بل والتعريفات الاصطلاحية بعد الحرب الأمريكية الإنجليزية على العراق في مارس ٢٠٠٣م). ولا يبدو زوال أسباب الحروب أو الصراع بكل أشكاله في المستقبل.

* كاتب من مصر

بهدف تحقيق هدف سياسي/أيديولوجي معين شاع مصطلح الإرهاب في العقدين أو الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وقد بدت ذروة تأثيره ووضوحه بعد عملية اقتحام طائرتين مئتين لبرجين شامبين (ناطحات سحاب) أسقطتهما بمدينة نيويورك الأمريكية في سبتمبر ٢٠٠١م. يمكن القول الآن أن «الإرهاب» أصبح شكلاً من أشكال الحرب في عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية(انتهت في ١٩٤٥م)، مع بعض الإضافات على أرض الواقع. حيث تلاحظ أن بعض الدول تمارس الإرهاب وليست جماعات صغيرة، كما أصبح الهدف منها ليس التأثير المؤقت المؤلم. اقترب من مصطلح «الحرب» الصريحة. ولم يعد للإعلان عن جماعة ما أو هدف ما أو حتى لتحقيق ألم محدد ومحدود. اتسع المفهوم الآن.

الإرهاب هو.. استخدام متعمد للعنف أو التهديد بالعنف، من قبل جماعة ما أو دولة ما من أجل تحقيق هدف/أهداف استراتيجيّة. أو حتى حالة من الرعب والتأثير المعنوي الذي يستتبع بمزيد من العنف.

الإرهاب هو. نوع من أنواع العنف المتعمد، تدفعه دوافع سياسية، موجه نحو أهداف غير حربية، تمارسه جماعات أو عملاء سريون لأحدى الدول (وهو تعريف وزارة الخارجية الأمريكية - في العقد التسعينى من القرن العشرين).

الإرهاب هو. القتل العمد المنظم الذي يهدف الأبرياء ويلحق بهم الأذى، بهدف خلق حالة من الذعر من شأنها أن تعمل على تحقيق غايات سياسية، لكن المشكلة.. أنه أحياناً ما توصف بعض العمليات الثورية من أجل التحرير والتغيير بصفة العمليات الإرهابية.. كما فلتت وسائل الإعلام الغربي مع العمليات الفدائية الفلسطينية. وكذلك اعتبرت حكومة «ريجان».. «الكونرا» في نيكاراغوا مقاتلين من أجل الحرية على العكس من الاتحاد السوفييتي (في حينه). وهو الأمر الذي يكشف البعد الأيديولوجي الكامن وراء مفاهيم وتعريفات وأشكال الإرهاب (تعريف الباحث الأمريكي «كوفيل» عام ١٩٩٠م).

ما المقاومة؟

تقع «المقاومة» بين «الحرية» و «العنوان». حيث الحرية هي المسمى الواسع للتخلص من «الأضرار» (فالعالم مسعى بيولوجي، ولا إرادي للتخلص من أضرار مسببات الأمراض في الجهاز التنفسي. بينما القتل العر يتسم بالإرادة الواعية لمواجهة تلك الأضرار). وحيث أن العدوان يبدأ من التفهم والاحتقار حتى الإرهاب بكل أشكاله والحروب النظامية فالفعل

الواسع الحر المناهض للفعل العدواني هو الفعل المقاوم. إذا كان سلوك الإنسان يحدده الخصائص الوراثية التي تعود إلى تاريخ تطور الجنس البشرى، وإلى البيئة التي تعرض لها بوصفه فرداً. فإن البحث العلمي يرجح كفة السبب الثاني. وإذا كان الوعي الإنساني بمفاهيم الحرية والعدوان معززاً للاستجابات الصحيحة، فستكون هي «المقاومة».

إن الكفاح في سبيل الحرية هو نتيجة اغراءات أو معززات اجتماعية عندما يميل التقدي إلى أقصاه وربما إلى حد الحرب، وقد يكون الكفاح بلا معززات اجتماعية مباشرة، فيسعى المرء إلى التمرد أو إلى حياة الاكتفاء الذاتي. لذلك تمثل «المقاومة» الرابط الموضوعي بين العدوان والحرية. فلا مقاومة غير مدعومة بمفاهيم الحرية لمجابهة العدوان، ولا حرية بلا مقاومة في مواجهة عدوان ما.

يزداد الصراع كلما قويت المقاومة، لكن هذا الفعل القوي قد يعبر عن نفسه بالعنف، وإذا اتجه هذا العنف إلى «الذات» أو «الأناء» أساساً. تكون المقاومة السلبية، وإذا اتجه العنف إلى «الأخر» أساساً. تكون المقاومة الإيجابية. ولكليهما دور وتأثيره.

فالمقاومة السلبية هي أقرب التشبيهات إلى تجربة الزعيم الهندي «غاندي»، بينما المقاومة الإيجابية هي الأقرب إلى الألمان، وهى الجانب الإيجابي والمغرب من «العنوان».

إن الفعل المقاوم هو. فعل العنف المدعم بالوعي، والنابع عن إرادة موجهة (دفاعاً عن قيم عليها) موجهها إلى الآخر العدواني بكل السبل حتى يتحقق الهدف الأسى. وقد يتجه هذا الفعل المقاوم العنيف الواسع إلى «الأناء» أو إلى «الأخر العدواني». وفي الحالتين يهدف الدفاع عن حق ومواجهة باطل إلا أن الموجه إلى الأنا أساساً كون حجم الأضرار المباشرة السريعة نخوة أقل حجماً. لذا تحتاج المقاومة السلبية إلى زمن أطول لتحقيق الهدف. (أحياناً).

ما الجرب؟

الحرب هي قانون أثبتته الأحداث والتاريخ على أنها أزلية، يعبر عنه صراع للجماعات. لكن الصراع وحده لا يكفي، أنه تابع إرادة وإدارة سياسية تسبقه. فالجرب تلي فكرة الحرب.

الحرب هي الدليل عن عدم وجود تشريع قانوني قوي قادر على حل النزعات بين الجماعات والدول، وبالتالي فالجرب مسعى (غير واع ربما) لفرض قوانين بعض الجماعات (الدول) على أخرى أو لفرض قوانين جديدة.

الحرب هي النزوع إلى العنف النفسي، فالعنف أو الميل إلى السلوك العنيف كما هو في الأفراد يوجد في الجماعات والأمم

الجرب هي العقد

العنيف لتحويل

بعض الدول

والأهم إلى سوق

تجارية لدول

أخرى ، أو لجعلها

مصدراً لمواردها

الخام

الحرب هي العقد العنيف لتحويل بعض الدول والأمم إلى سوق تجارية لدول أخرى، أو لجعلها مصدراً لمواردها الخام. الحروب هي صوت مرتفع في مقابل عجز صوت الحكمة. وتلقى «فكرة الحرب» اهتمام كل الأديان السماوية. ففي «اليهودية» إقرار بشريعة الحرب والقتال في أشنع صور التدمير والتخريب والهلاك والسبي. كما جاء في سفر التثنية، الإصحاح العشرين، عدد ١٠ وما بعده. «حين تقترب من مدينة لكي تحاربها استدعها إلى الصلح، فإن أجابتك إلى الصلح وفتحت لك، فكل الشعب الموجود فيها يكون لك بالتسخير، ويستعبد إلى يدك، فاضرب جميع ذكورها بحد السيف، وأما النساء والأطفال والبهائم وكل ما في المدينة، كل غنيمتها فتغنمها لنفسك، وتأكل غنمة أعدائك التي أعطاك الرب...»

وتوجد فكرة الحرب في المسيحية، ففي عهد ما قبل كانت رافضة لفكرة الحرب... من ضرب بالسيف سيهلك أو يجن. ثم تبني القديس «بولس» فكرة الدعوة إلى (احتلال استخدام القوة) (مع زيادة عدد المسيحيين). ثم كان القديس «توماس» صاحب فكرة «الحرب العادلة» أي من أجل قضية عادلة. والأين تعلن الكنيسة أن عدالة الحرب تحددها عقول أصحاب الرأي الراجح بالمشورة.

أما الإسلام فكان لفظ «الجهاد» بديلاً للدلالة على الحرب كلفظة شائعة. وفي بداية الرسالة كان التوجيه الإلهي إلى الرسول (ص) في مكة هو «واصبر لحكم ربك فانك باعيننا» سورة الطور آية (٤٨). وفي المدينة تقرر الإذن بالقتال حين يطبق الأعداء: «أذن للذين يقاتلون بأنهم ظلموا وأن الله على نصرهم لقدير». «سورة الحج» آية (٢٩). وفي السنة الثانية من الهجرة، فرض الله القتال وهو كره للمسلمين: كتب عليكم القتال وهو كره لكم وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم وعسى أن تحبوا شيئاً وهو شر لكم، والله يعلم وأنتم لا تعلمون» سورة البقرة آية (٢١٦). إذن فالحرب هي أعلى صور العنف/ الصراع الشر/ المقاتلة/ التعبير عن النزعات الشريرة / التعبير عن عجز القانون المنضبط الضابط/ الرغبة في فرض إرادة على إرادة أخرى / هي كل ما سبق وغيرها من أجل... ؟؟

وهذا هو السؤال الذي حاولت الإبداعات والآداب الإيجابية عليه !!

تعريفات..

اصطلاح «أدب المقاومة» أكثر شمولاً وتعبيراً عن مصطلح «أدب الحرب» عما تعيشه الثقافة العربية، وعما يعانيه الواقع العربي الآن من انقلابات أيديولوجية وفكرية، وسط عالم يموج بملامح تقنيات علمية جديدة استفاد منها «الأخر» في مجال «الهيمنة» أو «الاستعمار الجديد». والخلط بين المصطلحين خطأ شائع الآن.

فقد ولد المصطلح بعد معارك العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦م بمسمى «أدب المعركة». ثم استخدم المصطلح فيما بعد في لبنان، وفي عام ١٩٦٧م كان مصطلح «أدب الحرب»، وأن بدأ مصطلح «أدب المقاومة» في التداول للدلالة أو الإشارة إلى مجموعة الأشعار الواردة من الأرض المحتلة بفلسطين، من «محمود درويش» و«سميح القاسم» وغيرهما. ومع معارك أكتوبر ١٩٧٣م استجد مصطلح «أدب أكتوبر»، إلا أنه لم يصد طويلاً، كما لم يعد مصطلح «أدب المعركة» يستخدم الآن. وهنا نسعى للتمييز بين المصطلحين، حيث أن «أدب المقاومة» أكثر شمولاً.

أدب الحرب هو.. جملة الأعمال الإبداعية المعبرة عن تلك التجربة الخاصة/ العامة «تجربة الحرب». فالنفس البشرية جبلت على حب الحياة، والجماعة تريد بطلاً، الفرد المعاشي للتجربة العربية يعيش وطأئها.. هذا التناقض الظاهري/ الباطني لا يمكن الكشف عنه وتبريره أو حتى إدانته إلا بالخيال. القادر على تجاوز الآتي، والتخليق إلى أفاق جديدة.

وقد يعبر عن تلك التجربة من عايش أمول ميدان القتال أو من عايش أصداء تلك الأحوال تلك الأم والزوجة والطفل القابعين في انتظار الابن/ الزوج/ الأب المقاتل.. تعد تجربة إنسانية كاملة لا تقل قيمة عن تجربة المقاتلة، وقادرة على التعبير عما يمكن أن تطرحه القضية كلها. ربما التحفظ الأساسي في هذا الخصوص.. هو ضرورة معايشة التجربة (من أي موقع، وعلى أي لسان).. وبذلك لا يحدث الخلط بين أدب الحرب والأدب التاريخي. فتتأول الحروب الصليبية (مثلاً) في رواية لا يعد من «أدب الحرب» وإنما «أدب تأريخي».

و«أدب الحرب» من حيث هو التعبير عن الجماعة والدفاع عنها.. سواء كانت الحرب عادلة أو غير عادلة، قد يقع الكاتب بسببها في استخدام الصوت المرتفع الزاعق على حساب الفن، وقد يحرض الكاتب على التسجيل غير الفني لابرار الجانب البطولي الذي ترعاه الجماعة، كما قد يتورط الكاتب في مأزق البعد «الأيديولوجي» المناسب للسلطة على حساب البعد الإنساني/ الفني.

أما «أدب المقاومة» فهو.. ذاك الأدب المعبر عن «الذات الجمعية» الواعية بيهويتها، والمتطلعة إلى الحرية.. في مواجهة الآخر العدواني، على أن يضع الكاتب نصب عينيه جماعة/ أمته ومعها فقط على كل ما تحافظ عليه من قيم عليا.. وسعيها للخلاص (ليس الخلاص الفردي، وإنما الخلاص للجماعي) و الحرية لعل أهم ملامح «أدب المقاومة» هي: التعبير عن الذات الجمعية والهوية.. أدب الوعي والتخلص من الأزمات (اضطهاد-هجرة-

..الحروب هي صوت مرتفع في مقابل عجز صوت الحكمة

الفاضلة؟؟؟. ربما، ولكن زمرة وجماعة، من أجل الخلاص الجمعي.

للحرب طقوسه وموضوعاته ..

تعامل الإنسان مع فكرة الحرب وصنع تاريخه، فكانت له طقوسه الخاصة قبل وأثناء وبعد المعارك، لعله بذلك يث روح المقاومة ويذكّر. على مر التاريخ حاول الإنسان تلك المحاولة، حتى قبل أن يعرف حروب الكلمات ولا يعرف للتدوين، وإلى أن عرفت الطباعة شرائح الكمبيوتر.

ما زالت جدران كهف «التاميرا» باستراليا تحفظ لنا أول محاولة للإنسان بالتعبير عن مقاومته، وأن كانت مقاومة لمناصر الطبيعة من حوله.. حيث رسم وحفر الثور مقوس الظهر والبطن، لقد نجح في ترويض الثور الهائج هناك وقبده على جدران الكهف، ليراه ليل نهار مقيدا أسامة!

وترسم لنا الملامح والأساطير أبعاد تلك الروح المقاومة وترسم ملامح ذلك الصراع الملائق للوجود الإنساني على الأرض. وفيل أن الميثولوجيا الهندية «البراهما» تتسم بمزاج حربي وتميل إلى العنف، ويمكن أن يقال أن كل أمة من الأمم لها مزاجها الخاص تجاه العنف. ففي الميثولوجيا الصينية ميلا إلى السلام، ربما بتأثير التعاليم البوذية.

لقد جرت العادة في كل الحضارات القديمة المعروفة على طقوس شبه مشتركة في مواجهة «الحروب»، مثل تقديم القرابين قبل الحروب وبعد النصر، والطريف أن تكون تلك القرابين أحيانا من الأسرى والأسلاب التي حصلوا عليها، وسط تهليل وفرحة الجميع وعطر البخور سواء داخل المعابد أو خارجها.

ففي دراسة أنثروبولوجية لقبيلة «شاكو» الهندية بقلب أمريكا الجنوبية رصده العلماء ما يمكن أن نعتبره نموذجا لجملة الطقوس التي تتبعها الإنسان (في الغالب) قبل وأثناء وبعد المعارك.

فقبل الهجوم ترسل القبيلة بعض الشباب لجمع المعلومات ودراسة نقاط الضعف والقوة على الطرف الآخر في ضوء ما تتجمع من معلومات يكون قرار رئيس القبيلة وخطته الهجومية. وتبدأ عملية الاخفاء والتمويه. وفي الليلة السابقة لعملية الهجوم يقضي الجميع ليلتهم في الرقص والغناء، مع الموسيقى والكلمات الحماسية، وتلون وجوههم باللون الأحمر، مع تقديم الأطعمة والشراب وكأنها ليلة عرس!

أثناء المعارك تتقدم المجموعات، ولكل مجموعة قائد، ولا تنتهي المعارك إلا بالموت أو الانتصار. وقد لاحظ العلماء أن للرايات دورها الهام، فهي بيضاء في حالة الانتصار، كما أن حملها مسؤوليات قائد كل مجموعة.

حروب.. ب). كما يتسم بالسعي لمعرفة الآخر العدواني وكشف أخطائه وأخطاره. هو الأدب المعبر عن الذات من الوعي بالذات الأصلية والهوية. للفظ العدوان وأقرار استرداد الحقوق.. إنه أدب إنساني من حيث هو أدب تعضيد الذات الجمعية في مواجهة الآخر العدواني.

إذا كانت «الحرية» قضية تثيرها النتائج البغيضة للسلوك، فأدب المقاومة هو المعبر والكاشف عن تلك النتائج البغيضة. وقد يتضمن عرض صورة الآخر المعتدي وأحواله التي قد تبدو أكثر حرية وتحررا ورهاية.

أدب المقاومة هو الذي يحث الناس على الهرب والنجاة ممن يحاولون فرض السيطرة عليهم بالإكراه، والجيد منه لا يعنيه رسم السبل أي سبل النجاة أو الهرب، بل يكتفي بالرد ثم الإيحاء الفني.

أدب المقاومة لا يعلم الناس السلوك الحر، بل يحثهم على العمل من أجل..؟.

أدب المقاومة كصطلح قد يتداخل ويتبادل (أحيانا) للتماس الواضح مع مصطلحات «الأدب الملتزم»، «الأدب الثوري»، «الأدب النضالي»، إلا أنه أشمل وأكثر رحابة وفنية. أدب المقاومة يسعى في النهاية إلى تهئية الرأي العام لفكرة «المقاومة»

يسعى أدب المقاومة إلى تحقيق أهدافه من خلال عدة محاور هي: التركيز على الظروف البغيضة التي يعيشها الناس، وربما بمقارنتها بأناس آخرين أكثر حرية، وأفضل حالا. تحديد «الآخر» الذي يجب على المرء (الجماعة) أن ينجو (تنجو) منهم.. الذي يجب عليه اضعاف قوتهم.

.. يقوي أدب المقاومة دعوته بحث الناس على العمل، ووصف النتائج المتوقعة، والاستشهاد بالتجارب والنماذج الناجحة. .. واجب أدب المقاومة تغيير الحالات الذهنية والمشاعر، دون اللوصية بإجراء عمل معين بذاته يكفي أن يكون المرء على أهبة الاستعداد.. باليقظة.

.. ربما الهدف الأساسي لأدب المقاومة هو وصف كل سيطرة على أنها خطر، بهدف تحديد وتحليل أنواع تلك السيطرة التي يتعرض لها الفرد/ الجماعة/ الدولة/ الأمة.. ثم التمهيد للتخلص من تلك السيطرة

. ترجع أهمية أدب المقاومة إلى أهمية إذكاء روح المقاومة لدى العامة والخاصة.

. يخطئ الكاتب في موضوع أدب المقاومة إذا ما جعل «الحرية» حالة ذهنية ومشاعر دون أن يتجاوزها إلى الإيحاء بالوسائل (الفنية) لتحقيق الهدف.

والآن ترى هل تتناول أدب المقاومة وكأنه أدب المدينة

للمقاومة حالاتها وموضوعاتها ..

الكلمة فعل تحريضي، وقادرة على التحفيز. هي دعوة للخلاص، وليس للخلاص الفردي في مقابل قسوة الواقع المعاش والتجربة العدوانية. يسمى لإبراز مبدأ الدفاع عن حق الحياة الكريمة أو الحياة الفاضلة. وأدب المقاومة وحده القادر على الوعي بالذات الجماعية لتعضيدها وبالأخر العدواني وكشفه. هو القادر على

كشف هول تجارب القهر والاضطهاد والاستغلال والحرب وإبراز قسوتها وبالتالي بحث إمكانية وضرورة تجاوزها. نظرا لقصور كل التقنيات الحديثة للوصول إلى أغوار النفس البشرية التي هي جوهر اهتمام أدب المقاومة، يصبح أدب المقاومة في موقع متقدم بين المنجزات الإنسانية في الكشف عن حقيقة جوهر «الوجود» بالمعنى الفلسفي. يعد أدب المقاومة «وثيقة» بمعنى ما، يمكن الرجوع إليها، والباقي وقت أن يذهب الجميع.

لكل تلك الأسباب يعد «أدب المقاومة» أدب إنساني. مشروع وهدول في «الإنسان/ الفرد» و«الإنسان/ في جماعة». ومن أجل الحياة الأفضل.

صحيح أن تاريخ المقاومة بدأ منذ أن كان الإنسان من سكان الكهوف وأعلى غصون الأشجار، وصحيح لم ينهض الصراع فكانت المقاومة (الفردية) والجماعية، ليس في ذروة أشكال الصراع ولا أعني الحروب فقط، بل مناحي الحياة كلها. من أجل حياة أفضل.

فعلاقة الأنا بالأخر (العدواني)، ومحاولة تشييد ملامح اجتماعية جديدة أكثر تقدماً. كما في علاقة المرأة بالمجتمع، إذكاء روح البطولة والثقة في الذات باستنهاض الإنجازات القرائية، وحتى الدعوات الإصلاحية وإقامة العدل الاجتماعي.. كلها وغيرها كانت وسفلاً من محاور وحالات أدب المقاومة.

أما وقد استجدت حالة خاصة جديدة من واقع الأحداث والتجارب المعاشة في عالم اليوم، وخصوصاً مع أعقاب القرن الواحد والعشرين. وهي الإنجاز التكنولوجي الهائل الذي تملكه القليل من

دول العالم (وخصوصاً في مجال التسليح)، وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية، وهو ما انتضج مؤخراً في حربها مع العراق. وبمنظرة متأنية للتعرف على حجم هذا الإنجاز الهائل، وهو ما عبر عنه أحد خبراء الاستراتيجية الحديثة إن حرب الخليج الثانية (على الأرض الكويتية) قد انتهت «أن» تأثير ٣٠ جراماً من السيلسيوم في حاسوب يفوق كثيراً

ويعد المعارك، وفي حالة الانتصار، يعيدون بالأسرى والغنائم. غالباً ما يكون الأسرى قوة يدوية للأعمال الشاقة تنفذ تحت سطوة السلاح للقنبلة المنتصرة. كما تقام حفلات الرقص والغناء، ثم توزع الغنائم على الجميع.

ولعل أول من حاول تقنين فنون الحرب عن خبرة عسكرية وتكرية، هو الصيني «سن تزو» في كتابه «فنون الحرب» منذ ألفين وخمسمائة سنة. من أشهر مقولاته وأهمها:

«إن الهدف الأبرز في الحرب هو قهر العدو وإخضاعه دون اقتتال».

«أعرف عدوك، وأعرف نفسك، وبإمكانك أن تمارب في مائة معركة دون أن تهزم..»

«إن هدف الحرب هو السلام»

كما يرى أن المخبرين هم أهم عناصر القوات المتحاربة، ويقول: جيش بدون مخبر مثل إنسان بدون أذنين أو عيين..

وقد تناول العديد والعديد من فنون الحرب وأسرارها، مع جملة أفكار راقية ومدروسة.

ومن العُدش اللافت للانتباه أن يبقى للحرب طقوسها ومراسمها حتى الآن، فقد حلت الأوسمة والنياشين محل الغنائم التي توزع على أفراد القبائل، وأن يكون للتكتيكات والأفكار العسكرية القديمة وجود حقيقي، وهو المعروف بأسلحة الاستطلاع والاستخبارات العسكرية وغير ذلك من الملاحظات التي لا يخلطها المتابع

أما أن تظل تلك التقاليد والمراسم على شكلها القديم على الرغم من مرور السنين والقرون، كما في حالة دولة كبرى مثل اليابان، فهو جد مدهش!

فقد عرف عن المقاتلين اليابانيين خلال الحرب العالمية الثانية، ومع كل مهمة عسكرية انتحارية..

يذهب المقاتل إلى المعبد مرتدياً الملابس البيضاء، وفي جلسة خاصة مع رجل الدين يتسلم المقاتل

«مرمدة» خاصة به (وهي ذاك الوعاء الذي يحفظ فيه رماد المتوفى بعد إحراق الجثة حسب الشريعة الدينية عندهم). وفي صباح اليوم التالي يذهب

المقاتل لتنفيذ مهمته بعد أن اطمأن على مشروعية ما سيقوم به، وقد استلم بيده المرمدة الفارغة الخاصة به، والتي

من المفروض أن تعبأ بمرماده فيما بعد !!

أما موضوعات «الحرب» التي تعالجها الفنون والآداب فهي عديدة وخاصة (على عموميتها) بالتجربة الحربية.. وهي ما سيتم تناولها تفصيلاً فيما بعد.

وتلقى «فكرة الحرب»

اهتمام كل الأديان

السماوية .ففي

«اليهودية»، إقرار بشريعة

الحرب والقتال في أشجع

صور التدمير والتخريب

والهلاك والسبي.. كما

جاء في سفر التثنية ،

الإصحاح العشرين ، عدد

١٠ أو ما بعده ، «حين تقترب

من مدينة لكي تحاربها

استدعها إلى الصلح، فإن

أجابتك إلى الصلح

فتحت لك، فكل الشعب

الموجود فيها يكون لك

بالتسخير، ويستعيد إلى

يدك، فأضرب جميع

ذكورها بعدد السيف، وأما

النساء والأطفال والبهائم

وكل ما في المدينة، كل

غنيمتها فتقتنمها لنفسك،

وتأكل غنيمته أعدائك

التي أعطاك الرب....»

تأثير طن واحد من اليورانيوم».

لكي نكتشف عن أهمية وخطورة هذا الإنجاز نعرض لبعض المقارنات : عندما هاجم الأسطول البريطاني مصر، في عام ١٨٨١م، أطلقت المدفعية ثلاثة آلاف قذيفة على الإسكندرية، وقدرت أن الإصابات المؤثرة بعشرة في المائة فقط. وفي حرب فيتنام حاول الطيران الأمريكي تدمير جسر «تان هوا» في ٨٠٠ طلعة فاشلة، فقد خلالها عشر طائرات. بينما استطاعت أربع طائرات من طراز «اف ٤» مجهزة بالأسلحة الذكية من تدميره في أول محاولة. وبعد حرب الخليج تقرر شراء ٣٠٠ ألف حاسوب توزع على الجنود حتى قبل أن عدد الحواسيب سيفوق عدد البنادق .. وهو ما تلاحظ بالفعل في الحرب ضد العراق!

ولا يبقى إلا إعادة النظر في مفهوم وحالات أدب المقاومة، وذلك بالنظر إلى أن هناك خلا ما أصاب أكبر مؤسسة في العالم تعنى بشؤون السلم والحرب، وهي هيئة الأمم المتحدة (يتابع أحداث الحرب العراقية في مارس ٢٠٠٣). هناك اضطراب في تطبيق قواعد القانون الدولي، وربما يلزم إعادة النظر إليه أو تطويره مع توفير آليات لتطبيقه. بروز وجه العنف من مصطلح غير عنيف وهو «العولمة» بكل ما استتبع من اتفاقات وإجراءات على الأرض لتطبيقه. الفارق غير المتناسق والهائل بين دول العالم في القوة (بكل معناها) حتى أن أصحاب العولمة، نزعو صفة «الدولة» عن أكثر من دول العالم !!! وغير ذلك من الشواهد كثير، وتد أيضاً من موضوعات أدب المقاومة (مستقبلاً).

لكل ما سبق يلزم إعادة النظر إلى أدب المقاومة. بترسيخه أولاً، ثم عدم قصره على أنه معنى بالتجربة الحربية فقط.

هناك خطأ شائع !!

حان الوقت الآن إلى تصحيح الخطأ الشائع بالخط بين «أدب المقاومة» و«أدب الحرب»، حيث تلاحظ استخدام أحدهما مكان الآخر للتدليل على نفس المعنى: فأدب الحرب بمعنى بالدرجة الأولى بالتعبير عن التجربة الحربية (العاشية)، بينما أدب المقاومة أعم وأشمل، ويضم كل التجارب المعنية بمقاومة فساد ما أو محفزة على تحول اجتماعي أفضل.. في إطار تجارب الحرب والحياة اليومية وكلها من أجل تعضيد الذات الجمعية ومواجهة الآخر العدواني.

الإبداع الفني فعل مقاوم:

كل الشواهد تشير إلى خصوصية التجربة الحربية في الأفراد والشعوب. فالسلوك الإنساني تابع عن توتر ما، وبالإبداع يسعى المرء للإقلال من التوتر لإحداث درجات من التكيف النفسي.. (هذا التوتر إما خارجي أو داخلي) والتجربة الحربية في هذا الإطار جد معقدة، فهي منبه غير

تقليدي.. لا هي أحادية ولا هي بسيطة، ومع ذلك لا تكتسب دلالتها إلا بوجود دوافع داخلية. مثل دوافع القيم العامة للمجتمعات، ودوافع الانضباط والخضوع لأوامر الجماعة. عادة درجة استجابة المرء، إما مباشرة أو غير مباشرة لحوث اللذة أو الألم، فتكون جملة الانفعالات التي يعانها المرء هي التي ستحدد اتجاهاته وسلوكه. وقد يلجأ إلى «الخيال»، تلك القوة السحرية الساحرة القادرة على إنجاز الفن أو الأدب بأشكاله المختلفة.

ما سبق لا يعني أن أدب الحرب في جوهره وسيلة للخلاص الفردي، ولكن يعني قدرة «الصفوة» من الناس الذين خاضوا التجربة، وقد امتلكوا الخيال والقدرة على التعبير (بأية وسيلة كانت)، يحفظون لنا خصوصية تلك التجربة بكل طراحتها وخصوصيتها. بحيث تصبح يوماً نبراساً هادياً للعامة والخاصة وقت الشدائد.

فاحتمال تجدد التجربة قائم ومستمر، ببقاء الإنسان على الأرض، واستمرار الصراع / الصراعات.. وعلى مستويات مختلفة، قد تصل إلى حد اشتغال الكرة الأرضية كلها. وهو ما عاشته البشرية لمرتين خلال خمسين عاماً فقط من القرن الماضي.

يأتي «أدب الحرب» في النهاية للتعبير عن هول التجربة ذاتها: يكفي القول بأن النفس البشرية جبلت على حب الحياة، بينما يخوض الأفراد التجربة الحربية مدفوعاً بأمر الجماعة (المجتمع) وبناء على رغبتهم، وقد يباركون موته. فالتجربة الحربية ليست ذاتية بالكامل، وتعمل بين طياتها التناقض، فالماقاتل يسعى لاثبات الوجود وتحقيق الأهداف السامية، بينما الواقع المعاش فظ وقاس.

لكل ما سبق نحن في حاجة إلى «أدب الحرب» !! فالصراع باق.. والأفراد الموهوبون لتسجيل التجربة (المبدعون) فرصتنا كي نتفهم مؤثرات الزمن عند تلك اللحظات أو الأزمنة الخاصة لتصبح عوناً ودعماً لنا مستقبلاً.

فضلاً عن أهمية تلك الأعمال في تغطية الجانب النفسي والتربوي الضروري للأجيال الجديدة، حتى تصمد أمام تحدياتها الأتية يوماً ما !!

وعلى النقيض.. قد يصبح بنو البشر يوماً ما قارين على كبج جماع غوائل أنفسهم، ويصبح للصراع شكل بديل عن «الحروب»، إذا كانت الأعمال المرصودة عن التجربة الحربية أكثر إنسانية، وتسعى كي تصل رسالة الكاتب / المفكر الحقيقي الغرض الحقيقي من وراء رصد تلك التجربة القاسية، وأنها تجربة إنسانية يجب تأملها والوقوف أمامها أو ضدها. إن «أدب الحرب» الحقيقي هو أدب إنساني، يرفع من قيمة الإنسان

ومن شأنه، ويذكر القيم العليا في النفوس.. انه أدب الدفاع عن الحياة، والمعامل قد يجد أن أجود الأعمال الحربية (الإبداعية) هي التي دافعت عن الحياة، ولم ترك القتل من أجل القتل.

وإجمالاً نشير إلى أن أدب الحرب (الذي هو جزء لا يتجزأ من أدب المقاومة) ضرورة جوهرية في حياة الشعوب، وهو ما كان منذ الأزل والمتوقع إلى الأبد!

ترجع تلك الأهمية إلى ثلاثة عناصر، هي:

- الكشف عن الجوهر الأميل في الذات الجمعية (الأنا) وفضح العدوان في الآخر المعتدي. وهو ما يذكى عناصر القوة لتعضيدها، والكشف عن عناصر الضعف فينا فننتجأزها ونحل مشكلتها. وبالكشف عن جوهر تفكير الآخر العدواني نستطيع تفادي عناصر القوة ومواجهتها بكل السبل الممكنة.

- التجربة الحربية في جوهرها تجربة إنسانية بالعموم، وكلما كان الإبداع المعبر عنها محققاً بالجوهر الإنساني فيها، كلما أنتجت تلك التجربة عملاً إبداعياً راقياً. مهما كانت الحرب قاسية وشرسة إلا أن حرص المبدع على إبراز الراقي والإنساني في الإنسان المحارب وفي ممارسة التجربة. كلما كان أدباً راقياً وجميلاً.

- أما وقد زاد الصراع واشتعلت نيران الحرب فلا حيلة إلا «التوثيق»، والإبداع أحد تلك الوسائل الهامة في التوثيق الباقي، فالكلمة والفن تبقى بعد أن يذهب الجميع

كلمة أخيرة ..

ولا يبقى إلا إشارة سريعة إلى الفرق بين «المقاومة» و«الحرب».. فالمقاومة تعد ضرورة إنسانية لتأكيد الذات الفردية/الجماعية. بينما الحرب لا تعد كذلك دوماً. كما أن المقاومة قد تكون فردية أو جماعية.. بينما الحرب دوماً جماعية على شكل وحدات متتابعة ومتكاملة أو جيوش. ولكل ما سبق تعد المقاومة دوماً مشروعة وعادلة. بينما الحرب قد تكون عادلة أو غير عادلة

وقفة مع «الانتفاضة»:

تعتبر الانتفاضة الفلسطينية في زمانها ومكانها تعبيراً لا يخص أصحابها وحدهم، ولا سكان المناطق المجاورة. باتت «الانتفاضة» تعبيراً صارخاً عن أزمة التطور الحضاري عموماً/ وفي الوطن العربي خصوصاً. كما تعني بكونها الصورة الواقعية للتخلف التقني والعلمي في الأمة العربية!

حتى القرن الماضي (القرن العشرين).. كانت الحرب تفرض الخراب والدمار للشعوب المغلوبة على أمرها والمنهزمة.. وغالباً ما تستتبع الحروب بشكل من الاستغلال الاقتصادي للبلدان المنهزمة، مع قدر بارز من النفوذ السياسي للدول المنتصرة. إلا أنه تلاحظ ظهور ملامح جديدة في العقد الأخير

من القرن الماضي، تمثل ذلك في ظاهرة «العولمة» وفرض «النظام العالمي الجديد». (يقدر القتل في حروب القرن الماضي بـ ١٧٥ مليوناً من البشر)

وجاء القرن الجديد بمعطيات جديدة في مجال الحرب/ التقنيات العلمية المتبكرة. أما عن الوسيلة المستخدمة في الحروب.. فقد كانت مع بدء البشيرة: الرمح، الفأس، السهم، المتجنق.. الخ، وهي تعتمد أساساً على القوة العضلية. بينما في الحرب الحديثة التي يورخ لها بحرب الخليج الثانية، وحرب كوسوفو، وحرب أفغانستان ففرد واحد هو الجالس أمام الزر يستطيع أن يدمر ويقتل أضعافاً ما فعلته كل حروب العالم السابقة. وسيلته تقنية علمية جديدة وليس في حاجة إلى القوة العضلية أو حتى إلى أعداد كبيرة من البشر.

بالنظر إلى أسباب الحروب، بدأت الحروب القديمة بسبب الصراع بين القوميات أو الأيديولوجيات. فيما يقول مفكر الغرب «صموئيل هانتنجتون» أن سبب الحروب الآن هو صراع الحضارات أو الثقافات!!

والسؤال الآن: هل يمكن أن يتحول «الصراع» الآن إلى «حوار» بين الأطراف أو البلدان أو الأمم غير المتكافئة حضارياً وعلمياً، أو بين المتخلفة والمتقدمة تكنولوجياً؟!.. وكيف أصبحت «الانتفاضة» تعبيراً عن الأزمة؟؟

في إشارة سريعة لصورة التقدم التقني الحربي الآن، تبرز عدة حقائق: أشهت حرب الخليج أن (٣٠) ثلاثين جراً من «السيلينيوم» (المستخدم في تقنية الحاسوب) يفوق طناً من «اليورانيوم» (المستخدم في القنابل الذرية والنووية).. فقد استخدم (٣٠٠٠) ثلاثة آلاف جهاز حاسوب على أرض معركة الخليج، فضلاً عن ألفين آخرين ضخمة وذات إمكانيات فائقة على أرض الولايات المتحدة الأمريكية وإلى جانب التغطية المعلوماتية لقرنين صناعيين بنظام «أوكس وجي ستارس».. وهو ما جعل مذبحة محطة س.إ.إن. بصف الضربة الأولى على العراق من خلال الشاشات التلفزيونية قائلاً: «إننا أمام فيلم سينمائي أو حفل ألعاب نارية مسلية!!!».

قد تبدو الصورة أوضح إذا ما قارنا بين التقنيات على مدار الزمن (للدكتور). يقال أن الأسطول البريطاني عام ١٨٨١م ضرب مدينة الإسكندرية بحوالي (٣٠٠٠) ثلاثة آلاف قذيفة، كانت القذائف المؤثرة منها ١٠٪. وفي الحرب الفيتنامية احتاج تدمير جسر «تان هوان» الفيتنامي إلى (٨٠٠) ثمانمائة طلعة طيران، وفقدان عشر طائرات.

في المقابل احتاجت الطائرة الأمريكية «اف-٤» ذات الرأس الذكية إلى طلعة واحدة لتدمير الهدف. فيما حققت الطائرة «اف-١١٧» الإنجاز نفسه باستخدام قذيفة واحدة.. (بينما كانت الطائرة

«١٧، أثناء الحرب العالمية الثانية تحقق الهدف نفسه بعد ٥٥٠٠ طلعة) (ووفى الحرب الفيتنامية تحقق الهدف بعد ٩٥ طلعة واستخدام ١٩٠ قذيفة)

وقد يبرر ذلك ويقر الصورة إلى المطلق، أن الولايات المتحدة بعد حرب الخليج وفي عام ١٩٩٢م اشترت (٣٠.٠٠٠) ثلاثين ألفاً من أجهزة الحاسوب (وهناك اتجاه بتسليم كل جندي أمريكي جهازاً، حتى قالوا أن عدد الحواسيب سيفوق عدد البنادق في الجيش الأمريكي).

وقد ظهرت النتائج في حرب «كوسوفو» وأفغانستان، التي يقدر عدد القتلى من الجنود الأمريكيين فيها بلاشء يذكر!، وإن أضافت المصادر العلمية أنه في الحرب الأفغانية استخدمت تقنية الصاروخ ذي الرأس الذكي القادر على البحث عن بوابات ومدخل الكهوف والمواقع، وربما إلى مكاتب القادة تحت الأرض أو فوقها. (ولا يمكن تجاهل تقنيات الحرب الصامتة التي تعتمد على تعطيل الأجهزة الإلكترونية والمعدات التقنية عند الطرف الآخر إن وجدت)

خلاصة صورة الصراع: أننا نعيش في عالم فقد فكرة المساواة فقد كانت نسبة ١٠٪ من سكان العالم تستغل ٩٠٪ من موارد العالم حتى قبل عام ١٩٩٠م. أصبحت النسبة أن الأولى أغنى من الثانية عام ١٩٦٠ بـ ٣٠ مرة، وأصبحت ١٥٠ مرة خلال التسعينيات، ثم ١٩٠ مرة بـ بداية القرن ٢١. ويتوقع أن تصبح ٢٣٠ مرة في ٢٠١٠م

والآن ماذا عن صراع الانتفاضة؟

تعتمد الانتفاضة على ظاهرة جديدة لم تبشر بها معطيات التقنيات الحديثة كوسيلة للصراع، ألا وهما الحجر والاستشهاد أو التفجير الذاتي للرد المقاتل. هذا في جانب «الوسيلة» أما في جانب الأسباب فلم تعد الصراعات القومية والأيدولوجية أو الحضارية هي بؤرة التفجير حسب التفسيرات المعتادة للحروب والصراعات السابقة وحتى العقد الأخير من القرن الماضي بل تعد الانتفاضة حالة خاصة يلزم تأملها والبحث في جذورها المتشابكة بين الصراع من أجل الأرض وضد الطرد والتهجير بل والإبادة. والصراع من أجل الهوية والذات التراثية المعاصرة. والصراع ذي الطابع الديني والأنثروبولوجي... والصراع السياسي والاقتصادي والاجتماعي من أجل حياة أفضل، وربما من أجل «الحياة ذاتها»

يبدو أنه يجب علينا أولاً ثم على الآخر. أن نفهم الجميع خصوصية الانتفاضة، وألا تغربنا تحليلات ومقولات الأنواع الأخرى أبداً ما تكون، وعلى الآخر أن يسمعنا مهما كانت توصيفاته ومعطياته.

كما أن معطيات الفكر الغربي (في هذا الإطار) وفكرنا في إطار

فهنا البعد الحقيقي للصراع المعبر عنه الانتفاضة، يجب أن يكون في إطار حقائق ثلاث رسخت في فكر دارسي «الحروب/الصراعات» عموماً ألا وهي: إن معالجة العنف بالعنف، لا يحل المشاكل والصراعات التي قد تؤدي إلى الحروب ولابد من الرجوع إلى درس البشرية الناصع بعد الحرب العالمية الثانية، ألا وهو الرجوع إلى «الشرعية الدولية». الحقيقة الثابتة والتي يجب أن ننتهى نحن العرب إليها قبل الآخر، هي أن «السلام» يعتمد الآن على المعرفة بكل أشكالها (العلمية/ الإنسانية)، خصوصاً بعد الثورة الرقمية الهائلة التي نعيشها الآن (ثورة الديجيتال). ثم تأتي التنمية الشاملة للبلدان والتي ما عادت تنفصل عن جوهر الصراعات والحروب.

وهو ما يجعل «الانتفاضة» على خصوصيتها هي قضية العرب من مشرقه إلى مغربه.. فلا انتصار حقيقي إلا من خلال تفعيل مفاهيم ثلاثة-الشرعية الدولية (مع الاقتناع بظواهر الأزمة التي نعيشها مع المصطلح الآن)، وإعمال وتكثيف المعرفة (وخصوصاً المعرفة الجديدة والعلمية، مع قناعة وعورة طريقها وقدر تكلفتها)، والعمل على تحقيق التنمية الشاملة وفي كل المجالات (تلك التي تقاس بقدر استيعاب مستجدات القيم والمفاهيم والتقنيات الجديدة).

ولا يبقى إلا إبراز دور المبدع (الكتاب والفنان) لرصد تلك الثورة الجديدة «الانتفاضة» حفاظاً على جوهر هويتنا المقاومة ضد القهر والظلم.

الحضور الأدبي في الانتفاضة؛

لعل الشعر كما هو حال الشعر دوماً سباقاً في كل المواقف الحيثية الخاصة/ العامة، وهو حال الشعر مع الانتفاضة الفلسطينية.

كما كانت القصة القصيرة عنصراً مشاركاً وإيجابياً، مع قلة عددها نسبياً مقارنة بالقصائد الشعرية.

وإن كانت الرواية من أوسع الأشكال التعبيرية الأدبية في تنوع مواقفها ومساحتها الزمانية والمكانية، وبالتالي فتتيح مجالاً كبيراً للتعبير عن الأحداث الكبرى في حياة الأفراد والشعوب. إلا أنها أيضاً أقل الجناس الأدبية كما في الإنتاج لخصوصية الرواية التقنية، وإحتياج الروائي إلى البعد الزمني اللازم لتعمق الفكرة والبحث عن أسرارها، ولأهمية توافر الرؤية البانورامية لتلك الأحداث الهامة.

وهو ما لم يتوفر في الانتفاضة. ومع ذلك كانت هناك بعض اليوميات أو السير الذاتية التي تفاعلت بين الذات الأدبية والانتفاضة، ومنها «يوميات الاحتياج والصمود» تفاصيل المأساة لحظة بلحظة» وهي اليوميات التي كتبها الكاتب الفلسطيني «بحي خلف».

وفى إشارة سريعة لبعض القصص القصيرة المعبرة عن الانتفاضة، هناك بعض الأفكار التي حرص الكاتب الفلسطيني على رصدها والتعبير عنها، وهي:

قصة العدو الإسرائيلي في مواجهة الانتفاضة.. وهو ما عبر عنه «محمد نفاع» في قصة «الجيرال». ذاك القائد العسكري الذي أمر بجمع الأطفال لقتلهم أمام أعين أمهاتهم.

دور المرأة في الانتفاضة.. وهو من إيجابيات الانتفاضة أن جعلت من دور المرأة في الحياة مكاناً، وغير مقتصر على الدور التقليدي للمرأة بل شاركت في الكفاح، ففي قصة «صباح بعد انصرام الغطاء» للكاتب «سعيد نفاع». ظلت المرأة تعاني الأم المماض، بينما زوجها في المعتقل الإسرائيلي، تسترجع ذكرياته معها، وتفرح عندما تله، وكان حضور زوجها (المعتور) وقد حضر مع لحظات الولادة، حقيقة واحدة.

دور القيم الروحية في تذكية الانتفاضة.. وهو ما عبر عنه القاص «فياض فياض» في قصة «طرز- قيد له»، فيكون نداء «الله أكبر» داخل المسجد محفزاً لمواصلة الانتفاضة، وقد أشار إلى محاولة اليهود سرقة المقدسات الإسلامية في القدس.

إبراز الجانب الإنساني للإنسان الفلسطيني على الرغم من كل الوحشية التي يتعرض لها.. وهو ما برز في قصة «الحاجز» للقاص «نبيل عودة» حيث يستوقف الجنود الإسرائيليون أحد الأطباء الفلسطينيين لعلاج مصاب إسرائيلي، وبعد تردد يوافق الطبيب.

وهناك بعض القصص التي انشغلت بنقد الموقف العربي، مثل أحداث الحرب الإيرانية/ العراقية، وكذلك أحداث غزو الكويت.. وهو ما أثر بدرجة ما على ما يجري على الأرض الفلسطينية. رغم ذلك في قصص: «دماء» محصول سميد، و«الجندي الآخر» عبد الستار خليفة.

قليلة هي الرواية المعبرة عن تجربة «الانتفاضة» (على الأقل بالنسبة لما أنتج لي). وقد اعتمدت مصادر تلك الروايات على عنصرين أساسيين.

– تصوير وقائع نصالية/ مقاومة.. حيث كتب الروائي «محمد نصار» رواية «نزيف القلب» راصداً مجزرة «مخيم جباليا» ضمن أحداث الانتفاضة حيث استشهد ثمانية عشر فلسطينياً. صور الروائي الكثير من صور الاضطهاد والقسوة في معاملة الأسرى والمعتقلين ونزويهم. تتبع الروائي أحد الأسرى الذي أتفق على زواجه وطلب منها الموافقة على تطليقها. رفضت الزوجة، لكنه طلقها، لتتزوج ابن عمها وتصاب بمرض تنفد بعده الذاكرة. أما وقد خرج الأسير من المعتقل، لم يعثر على أسرته، حتى وجد زوجته المريضة تسير في إحدى المظاهرات وتصرخ للإفراج عن زوجها الذي لم تعرفه.

– تصوير الحياة اليومية في ظل الاحتلال.. كتب الروائي

«عبدالله تايه» رواية «العربة والليل» التي تتضمن تفاصيل أحوال سكان المخيم تحت ظل أوامر حظر التجول المستمرة والممتدة والتي تصل لعدة أيام. فيقول من يخرج للعلاج أو لشراء طعاماً لأطفاله، أو حتى للثور على جرة ماء.

إجمالاً يمكن القول أن الخطاب الأدبي خلال الانتفاضة تحريضي ومتفائل، والشخصيات إيجابية.. وربما قصة «أسحب تريح» للقاص «صحي حدان» تبرز هذا الجانب بقدر من البساطة حينما تعامل مع بائع الترمس الذي يسعى للانتهاء من البيع سريعاً حتى يتفرغ للمشاركة في أعمال الانتفاضة الجارية في شمال المدينة!

لم يعد الكاتب الفلسطيني حريصاً على تلك البكائيات التي شاعت في شعره وقصصه منذ ١٩٤٨م. حتى أن الدارسين استسهلوا استحضار موضوع «سقوط الأندلس» في الشعر الفلسطيني قبل الانتفاضة، وتعددت الدراسات حول نفس الموضوع. وهو بالحقيقة التي تعامل بها الأديب الفلسطيني مع موضوع الأندلس حتى أن استحضار رموز الأندلس المكانية/ الأدبية /بل والقضايا الحاكمة مع استحضار الوقائع الأندلسية الشائعة. كان من الظواهر الفنية في الأدب الفلسطيني قبل الانتفاضة. ونرجو ألا تعود !!

المراجع:

- «مجلد جرائد الرواية العربية» – إشراف د. حمدي السكوت – الجامعة الأمريكية – القاهرة – عام ١٩٩٧م
- «عن الحيرة» – جون ستورث مل – ترجمة: عبد الكريم أحمد – هيئة الكتاب ٢٠٠٠م
- «الكتابة والحيرة» – «فوري فهمي» – هيئة الكتاب ١٩٩٩م.
- «حمايات الرواية المعاصرة» – «مجاهد عبد المنعم مجاهد» – دار الثقافة للنشر ١٩٩٨م
- «الإبداع والحيرة» – «د. رمضان بسطويس» – هيئة قصور الثقافة ٢٠٠٢م
- «تكنولوجيا السلوك الإنساني» – «ب. ف. سكينر» – ترجمة: وجيه سمان – سلسلة ١٠٠٠ كتاب – هيئة الكتاب عام ١٩٨٨م.
- «الإنسان بين الجهر والمظهر» – «أريك فروم» – ترجمة: سعد زهران – عالم المعرفة – الكويت عام ١٩٨٩م.
- «سكروجية الطرف والإرهاب» – «عزت سيد إسماعيل» – حوليات أدب الكويت ١٩٩٨م
- «الشعر في إطار العصر الشوري» – «عز الدين إسماعيل» – الدار المصرية للثقافة ١٩٩٦م
- «نفساء العرج» – «قراءات في أدب الانتفاضة» – إبراهيم سفان – دائرة الثقافة بالشارقة ٠١
- «الحرب: الفكرة – التجربة» – الإبداع – السيد نجم – هيئة الكتاب ١٩٩٥م
- «المقاومة والأدب» – السيد نجم – هيئة قصور الثقافة (مديرية القاهرة الكبرى) ٢٠٠١م
- «المقاومة في الأدب العربي» – السيد نجم – هيئة قصور الثقافة عام ٢٠٠٢م
- «المقاومة والرواية العربية» – السيد نجم – (تحت الطبع)
- «التصور الإبداعية المشار إليها» – «عالم الفكر» – عدنان خاسان (١٩٨٦ – ١٩٨٥)
- «الثقافة الأجنبية» – عدنان خاسان (١٩٨٥ – ١٩٨٧)
- «مجلة قصور» – أعداد خاصة عن الرواية ١٩٨٢ و ١٩٩٢ و ١٩٩٧م

أرض التاريخ.. أرض القصيدة مقاربة لقصيدة

«شعر الزاوي الكبير» لسعدي يوسف

بتميسى بوحماله *

الشعرية المتواترة التي يخفرها، في وضعيته هو بالذات، ذهن مفتوح على المستجدات الإبداعية والمعرفية وحساسية متيقظة بإزاء اعتمالات الواقع وتحولاته العنيفة.

وإن، وعلى سبيل التقريب النقدي، الواعي والنزيه، لا مفر لنا من التنصيب على الجهد البنائي اللافت الذي ينم عنه، مثلاً، ديوان «الأخضر بن يوسف ومشاغله» الذي تتلامح فيه القصيدة كما لو كانت «.. عمارة قائمة على أسس وقواعد هندسية منضبطة جداً حتى ليهبدو أن أي خلل في قواعد هذه العمارة يعرضها للانهدام» (١)، وأيضاً على الناجزية التخيلية والروائية الوازنة التي استقطبتها هذا الديوان مقاييس مع الدواوين الثلاثة الأخرى الأنفة الذكر، وما من شك في أن قصيدة «عبور الوادي الكبير» (٢) تجسم أوفى تجسيم لا هذا الجهد ولا تلك الناجزية، أضف إلى هذا مخاطرتها، إن شئنا، على مستوى الموضوع الشعري وهي تشاكن المنطقة الأوجع في الذاكرة العربية، نقصد فاجعة سقوط الأندلس وتلاشي أسطورتها الحضارية المدوخة، مدمجة، عن ذكاء، تداعيات هذا الجرح الفادح في الراهن العربي القاتم تطلبا منها للحظة عربية أجمل وأبهى، فهي، أي القصيدة، «.. واحدة من قصائده المهمة التي استمد مادتها من فكرة انهيار الدولة الأموية في الأندلس. وفيها ينوع على موضوع واحد في تشكيلة درامية ثرة مستخدماً الوصف والحوار والمونولوج الداخلي، والقافية

(١)

عند افتتاحنا لمنجز سعدي يوسف الشعري تتبدى لنا دواوينه الأربعة التالية: «بعيدا عن السماء الأولى» (١٩٧٠)، «نهاسيات الشمال الإفريقي» (١٩٧٢)، «الأخضر بن يوسف ومشاغله» (١٩٧٢)، ثم «تحت جدارية فائق حسن» (١٩٧٤) ثم بمثابة منعطف حاسم الإشارية في هذا المنجز أمكنه معه انتشار صوته الشعري، وذلك بشكل قوي ومقنع، من نذبذة البدايات وتخرجاتها والعمور على جملته الشعرية المخصوصة التي لا مبالغة في القول بأنها تكاد تكون نسيجاً وحدها في الشعرية العربية المعاصرة، هذه الجملة التي سيكب عليها بالإنضاج والتصليب، بالتشذيب والتأنيق، في غضون مشاريعه الكتابية الموالية موفراً لها أهمية الأداء الشعري والافتقار على النهوض بشواغله التخيلية واحتداماته الروائية، وأكثر من ذلك قابلية موائمة تخطياته

* ناقد ومترجم من المغرب

الحديثة والكلاسيكية والتضمين» (٣)، بل وواحدة، دونما تزيد أو تهويل، من قصائد - درر «لألياد» الشعر العربي الجديد مثل «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب، و«حب تحت المطر» لبدر الوهاب البياتي، و«حوار عبر الأبعاد الثلاثة» ليلند الحيدري، و«إسماعيل» لأدونيس، و«البحث عن وردة الصقيع» لصلاح عبد الصبور، و«مرثية العمر الجميل» لأحمد عبد المعطي حجازي، و«بول روبسون»

لمحمد الفيتوري، و«شاذل طاقة» لسامي مهدي،

و«عبر الحائط، في المرأة» لحسب الشيخ جعفر،

و«جدارية» لمحمود درويش...

لهذا الاعتبار، وكذلك لما لموضوعها من اتصال

وثيق وعضوي بالحلقة التاريخية العربية

المازومة والمعترلة، فضلنا اتخاذها مستخذ

اقتراب ومحاوره تقديريين جاعلين نصب أعيننا

النظر النقدي الصائب الذي يبرهن نجوع أيّما

مقاربة نقدية للتعبير الشعري، بما هو تعبير

ملتبس وبالحق الشائكة، بمدى انحصار رقعته

النصية، إذ الأولى أن يكون «...المتن الأدبي، قيد

التحليل، الأكثر اتساعا والذي نقوى على

الإحاطة به هو النص وليس جماعا من

النصوص» (٤).

و دائما في علاقة مع موضوع القصيدة قد لا

نجدل في أن القراءة الأولية لشعر سعدي

يوسف، بعامية، غالبا ما تخلق ارتساما

باستنكاف قصيدته عن الخوض في كبريات

المعضلات التاريخية والحضارية والسياسية

والمجتمعية، وذلك على شاكلة ما فلتته قصائد الشعراء

التموزيين، كبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي

وخليل حاوي وأدونيس ويوسف الخال وجبرا إبراهيم

جبرا. في فترة من سيرتهم الشعرية المتراكمة، وإدماها،

كنتيجة، تشغيل أسطورة عشقار وتموز البابلية

وتنويحاتها السومرية والآشورية والمصرية القديمة

والفينيقية والكنعانية والحثية والإغريقية حتى غدت

النواة الصلبة لتخليطهم وروايتهم، ولوعها، عكسا لذلك،

بما يحفل به اليومي من تفاصيل وجزئيات، من محكيات

ومجريات، مقتنصة، بنباهة سردية ووصفية عالية،

وقائعه الدالة وتوضعاته السريالية ومفارقاته الساخرة.

ففي منظوره إن «المبدع يتناول الواقع لا عبر تجريده

المسبقة وإنما عبر عنصره، عناصره الأولى، أساسا. إنه

يفكك الواقع، ويعيد تركيبه، مستخدما العناصر الأولى

ذاتها، مخضعا عملياتي التفكيك وإعادة التركيب إلى

مجموع الطاقات الفاعلة، طاقاته هو، التي أسسناها،

اختصارا، المخيلة. إذن تكون المادة الخام ميدان النشاط،

في محاولة تطويعها من أجل الهدف الفني. بهذا

المعنى، وفي هذا السياق، تكون اللغة الطبيعية

هي الأكثر تمثيلا للمادة الخام (). العملية

الفنية تستخدم الملموس وصولا إلى المجرّد (٥)

وإذا ما اخترنا هذا الاعتقاد، الذي بلورته جملة

من التأثيرات وبوجه أخص تأثر الشاعر

بتجارب الشاعر الإسباني فديريكو غارسيا

لوركا والشاعر الشيلي بابلو نيرودا والشاعر

اليوناني يانيس ريتسوس، فيما يخص تدبير

الكتابة الشعرية وتصريفها معجما وتوليغات

وأساليب ودلالات في ملموسية هذه القصيدة،

بوصفها تعنينا قبل غيرها، فلن نحجم عن

توصيف معجمها، مع الفارق طبعية الحال،

بالسهل الممتنع الذي شكل بابا اصطلاحيا

أساسيا في الأدبيات النقدية الكلاسيكية

العربية، وتوليغاتنا الجمالية أو العبارانية أو

المقطعية بالإسلاس والمرونة الأدائيين،

وأساليبها بالحدة والابتكار، ودلالاتها بالتغور

والخصب الترميزيين، ناهينا عن العاملة الإيقاعية التي

لا تقتصر على إبرادات التفعيلة والقافية بل تردف إليها

ما ترخيه دلالية السجل اللغوي من تموجات إيقاعية،

تقوم مقام تمفصلات إيقاعية، في النسيج النصي

للقصيدة، بحيث «إن إيصات القافية الموسيقى لا ينتج

فقط عن الصوت كصوت وإنما كذلك عن دلالية المفردة

الشعرية» (٦)، بعد أن هذا المنظور وهذا التوصيف لا

يمنعان أبدا انضواء الشاعر بمعنية قصيدته، بهذا القدر أو

ذاك، وذلك بقوة الأشياء إلى نفس الأفق الرؤيوي، أفق

الأمل في وضع عربي مستحق ومؤنس تحرر فيه لا

الذات ولا المصنوع من شتى الأعطاب التاريخية

مجاز الفجعية معبرا

عنه في كاريّة

السقوط ودموية

الحاضر، في تتجير

المعارك وشيم النبيل

والبطولة، في انهزام

الذات والمجموع، في

الخسران المطبق على

الأبدان والأرواح

والذي لا يترك للأنا

الشعرية، أو تقناعها

الفروسي لا هرق، من

خيار سوى خيبر

الوحدة.

إن القصيدة لـهي ثمرة تماس كياني مدمر مع المأساة الأندلسية في العقر من مهادها الأرضي والتاريخي، أي في إسبانيا التي أنيحت للشاعر زيارتها في أثناء إقامته بالمغرب الجزائري لكن كتابتها سوف تتم في بغداد عام ١٩٧٢، كما قصائد أخرى يأويها الديوان، إثر عودته إلى العراق في كنف أجواء الانفتاح السياسي والثقافي التي أسفرت عنها المصالحة الوطنية التاريخية بين القطبين الإيديولوجيين: حزب البعث والحزب الشيوعي، وستلقى، أول مرة، ضمن فقرات مهرجان المربد الشعري لنفس العام، وذلك ريثما تنشر لاحقا في أحد أعداد مجلة «الأدب» البيروتية، فكان أن شكلت وقتها، بالنظر إلى ما تحلت به من عمق وحساسية واستبصار نفاذ، حدثا شعريا وإعلاميا سيهيمن على الساحة لأسابيع عديدة. نخلس من هذا إلى أنها، أي القصيدة، حررت على مسافة من الأرض والتاريخ موضع الكتابة والتخيل، من سلطتهما وإغوائهما وهو أمر دال سيات من حيث المباشرة بين الذات الشاعرة وموضوعها أو من حيث طبيعة التمثل الشعري وحدوده، الشيء الذي سيخول للقصيدة إمكانية فعلية، ورمزية في آن معا، لاجتراح أرضها الأندلسية الخالصة وللملحة غصبتها الأندلسية المحضة وإدراج كليتها في ألوقتها النصية والتخييلية والرؤيوية المواقفة لفائدة الماضي مواظفتها لصالح الحاضر.

وبتعبير رديف إنه، أي الشاعر، وهو ينأى بذاته ويفانض انفعالاته الجريحة، الأسبانية، جراء ضغط التجربة الإنسانية المعيشة وسلطتها من مجالها الفعلي المتعين إلى الركن الآخر القصي من القارة العربية المتراحية يوفق، بمزيد من التحوط والحكمة، إلى ابتناء زاوية نظر متماسكة كفيلة بشعرته موضوعه على نحو هادئ ومنتج مغفوض لأنه الشعرية المتندبة في فضاء القصيدة أن تنوب منابه في إعادة ترميم خبرة التماس تلك، تنقيتها وتنضيدها، وتقويل الأرض والتاريخ والانغماس، بالتالي، في لجة الماضي والحاضر الكارثيين، والناوذة بمحمولهما وتمرية هذا في وجه ذلك. ولجمالا يبقو

عنصر المسافة أحد المقومات الفارقة في كتابة شعري يوسف الشعرية، ذلك أن «معظم القصائد التي كتبها في بغداد كانت تأتية في مدن المنفى التي أحبها وتآلف معها (مدن المغرب العربي وإسبانيا ودمشق وبغروت... إلخ) في حين معظم القصائد التي كتبها في مدن المنفى كانت بغداد والبصرة حاضرة فيها. إنه محكوم بالحنين للمدن التي يسعى إليها ويضيّعها» (٧) إشاعة الأسلاف لإسبانيا، عدن التاريخ العربي وفردوس فذاتته الحضارية.

كذا تحمل الأنا الشعرية القسط الأوفر من عبء التلطف والإيهام الشعريين على مدى المسافة النصية والتخييلية والرؤيوية التي تستغرقها القصيدة، لكن تحمل لحظات في زمينة القصيدة تأنف فيها من تأميم التلطف والإيهام فيتراخي حضورها لينفخ الأمر لقناع فروسي يتولى زمام هاتين الوظيفتين في انتظار أن تعاود مباشرة نفوذها في فضاء القصيدة، وفي هذا الصدد حري بنا أن نستحضر كون الشاعر سيشرع في التوسل بتقنية القناع في هذا الديوان بالذات، وحسبنا أن نتفعل إلى عنوانه، «الأخضر بن يوسف ومشاعله»، وهي التسمية المتخيلة، رغما من رنتها الجزائرية الواضحة، التي استحدثها، لتتجنح أثناء الشعرية في إبان مقامه المغربي، وسهر عليها بالتشقة والإنماء حتى أمست واحدة من مبركراته الترميزية، شأنها شأن أفقعة ذائعة الصوت في الشعرية العربية المعاصرة مثل «أيوب» لدى بدر شاكر السياب و«عمر الخيام» لدى عبد الوهاب البياتي و«صقر قريش» عند أنونيس و«الحلاج» عند صلاح عبد الصبور..

وعليه فإن يكون هذا القناع الفروسي من سلالة الفرسان العرب الأقحاص، فأتحين من قبيل موسى بن نصير وطارق بن زياد أو ملوك من طينة عبد الرحمن الداخل أو عبد الرحمن الناصر، أو من شجرة أنساب الفرسان الغريبيين المتخيلين، المقدامين، كـ «سيد» كورنيي أو «دونكيشوت» سرفانتيس، فإن ما يعنيننا هو انبساط حاجة القصيدة الملحة، والمشروعة كذلك، إلى استرقاد موارد تناسية تعضد بها أداءها الشعري وتوسع بفضلها مدار تقبلها وتأويلها، هذا بصرف النظر عن ميسم المواراة الذي يطبع، عادة، أعمال الشاعر لانفعالاته

القرائية في صلب نصوصه، ومن ثم «.. ففي العديد من قصائد سعدي يوسف يبرز الوعي بالغياب كقيمة تشكيلية في النص، حيث ينبني النص على إيهام بأن نسق البنية الدالة للقصيدة لا يقدم سوى دلالاته المباشرة، ولا يعد بأكثر من ذلك (..)» وبذلك تكون القصيدة قد رسخت الغياب كقيمة في ممارسة إنتاج الدلالة (٨). إن الغياب، سواء في هذا السياق أو في غيره، لهو عين الحضور والحفاية ولا أدل على هذا من نعت مقترضات

الكتابة بالنصوص الغائبة بينما هي حاضرة
 إن على سبيل الحذافيرية أو التحوير أو
 المتصاص.. وفي هذا المنحى لا مندوحة لنا
 عن الإلماع، مثلاً، إلى الاشتغال النصي الفاعل
 لمطان عقيدة وتاريخية وشعرية عربية قديمة
 ثوي في لاوعي القصيدة.. لكن تحت إمرتها وفي
 تساق مع مقاصدها وانتواءاتها المعلنة
 والمبينة، أو ليس «في مقدورنا نعت سلسلة
 الانزلاقات التي لا حيلة لنا في حبسها بلا وعي
 النص، وذلك باعتبار أن الانزلاق جزء لا يتجزأ
 من اللاوعي أصلاً» (٩).

وبخصوص القناع الفروسي موضع الحديث في
 مكننا ترجيح أي معادل فروسي كان لأنا الشعرية،
 سيان من المتخيل الفروسي العربي أو من نظيره الغربي،
 ما دام يستجيب لمواضعات اللحظة الشعرية، لكن
 والمقامية الدالية للقصيدة تقعات من موضوع بعينه
 فإن هذا لمأ يرجح حضور الدونكيشوت الذي وإن غابت
 قسما بارزة من الرواية، التي هي مسقط رأسه الخيالي
 البدني، يشخص، مع ذلك، في عرض القصيدة ثثار من
 القرائن الآيلة إلى هذا الرمز الروائي، فضلا عن هذا وبما
 أن الأمر يتعلق بأرض الفخار الفانطازي، الجوال،
 الحزين التي درع مناكبها بحثا عن متفنس لسؤاله
 العشقي - البطولي الفادح، سؤال دولسيني - إسبانيا
 القروسطوية، الرعوية، الحلمية، المعافاة من أدرا
 العقلنة والمؤسسية والجشع التي استجلبتها الأزمنة
 الحديثة، أفلا يعد أولى من غيره، والتاريخ تاريخ ذويه هو
 أيضا، في درع أرض القصيدة هذه المرة برفقة أنا شعرية
 معنية، هي الأخرى بأندلس كوسموبوليتية، متعالية، بله

مستحيلة، تصر على إغلاق بوابتها في وجه عاشقها.
 - إن كل المنازل مغلقة، فأمام الوجوه
 الشريفة، لا يفتح الناس أبوابهم
 قد نسينا بقرطبة الشرفة الأموية
 والطفل.. حين نساقر ننسى الحقائق
 أو نتناسى متابعينا وكتاب القصائد
 يا أيها الفارس المستحيل: تظل المسافات
 تنأى، وفي مقلتك تغور الشواطئ
 لا تكتب فالحوافر فيها الشرا، وهذا

على أن عري غرناطة، السبيل الحجار..
 درة النبوغ الأندلسي،
 ليس إلا امتداد لهري
 رمزي كاسح تنصوي
 إليه كافة المدائن
 العربية البهية، دمشق
 الأموية.. بغداد
 المباسية.. القاهرة
 الفاطمية
 إن منتهى ما يمكن أن تسديه أندلس من هذا
 الطران، إن لأن جانبها، إشفاقا على القناع
 والمتقنه، هو أن تفتح لهما كوة رمزية يطلان
 منها، ليس أكثر، على أندلس طارق بن زباد
 وعبد الرحمن الداخل وعبد الرحمن الناصر وأبي
 عبيد الله.. ابن باجة وابن طفيل وابن رشد وابن
 ميمون وابن زهر وابن حزم وابن عربي وابن
 الطيب.. الرمادي وابن خفاجة وابن زيدون
 ولولادة بنت المستكفي والمعتمد بن عباد وابن
 زمرك.. أندلس مدرسة الألسن بطليطة وقصر
 الحمراء بقرطبة وجامعها الأعظم وحماماتها
 الألف.. محفل السحنات والألسن والطباع والسجاي..
 مدرج الحرية والاختلاف والتسامح والتعايش.. أندلس
 الانتشاءات الكبرى والخبطات النادرة.. قرية العرب
 واليهود والكاثوليك والغجر والسود.. أندلس صرامة
 الحياة وجودتها في آن معا.. دارة الكد المعرفي وأبهة
 العيش وبهجته وأناقته ومخيلته.. أندلس الملوك
 والرعا.. الأميرات البانحات والوصيفات المستعذبات
 النبلاء والدمعاء.. المقلع والحقق.. التجار والدراويش.
 المتكلمين والهرطقة.. الفلاسفة والشعراء.. الموسيقين
 والمهرجين.. الحكائين وقوافل منشدي التروبادور
 المرتجلين.. وفي كلمة يطلان على الأندلس اللوركية،
 اللمعة الهائلة في دياجير تيلد كوني عارم، السلوى
 الحضارية غير القابلة للكرار، أندلس ما قبل السقوط
 والانحمار ما قبل محاكم التفتيش وانطلاق تخريبة
 أبنائها الموريصكين في المنافي والتوارخ.

وذلك إرضاء لمشيتته الماكرة ومطابقة لإملاءاته
المزاجية، أفليس ناموسه أقرب إلى المسخرة منه إلى
المعقولة:

— آخر رايات كولمبس المستدقة تبهر من برشلونه
وأخر أبراج غرناطة اقتحمته خيول الشمال.
تصير المسافات لي راية... إن أهلي بعيدون
لا تحمل الطير أخبارهم لي، ولا تحمل الطير
أخبارنا

لهمو.. يا جناح الليالي الطويلة، كن مولني
و الكتاب الذي ليس يطبع.. كن في مقامي
المحبين

دورة شاي...

/ مجاز الفجيعة معبرا عنه في كارثة السقوط ودموية
الحاضر، في تجرير المعارك وشيم النذل والبطولة، في
انهزام الذات والمجموع، في الخسران المطبق على الأبدان
والأرواح والذي لا يترك للأنا الشعرية، أو لقناعها
الفروسي لا فرق، من خيار سوى خيار الوحدة، بله الموت:
— قميص.. لكل المشتزين أبيعه

و سيفي

و عينا جوادي

أنا الآن منجدر بينكم

فاحملوا كل ما يشتري

— هل خسرت سوى عبه أغلالكم ؟

.....

و اتركوني وحيدا

دعوني أقل ما أشاء

دعوني أكن ما أشاء

دعوني أمت. أو أعش نجمة

فغرناطة العشق عريانة وحدها

إن غرناطة العشق عريانة وحدها.

على أن عري غرناطة، درة النبوغ الأندلسي، ليس إلا
امتداد لعري رمزي كاسح تنضوي إليه كافة المدائن
العربية البهية، دمشق الأموية.. بغداد العباسية.. القاهرة
الفاطمية.. عري تجردت معه من امتلائها الإنساني الغامر
لترتدي الفضيحة والعار وقتامة الدم، عين الدم المسيل
في عروق غرناطة الفرانكوية، الفاشستية، الظلامية، التي

من هذا الضوء نقول، وعبور الشاعر للوادي الكبير فعلي
ما في ذلك ريب، إن القصيدة وهي تؤشر على رمزية عبور
الأنا الشعرية للوادي، الشريان المائي الأزلي للجغرافيا
الأندلسية الواطنة والنضرة، توسطا بميثاقية العنوان
وعلى رؤيتها، ضمينا، لما رأته، فالظاهر أن تمنع
الأندلس المستهامة عن الانبعاث ثانية من رحم الأرض
محل الرؤية، على نحو ما ذكرنا، لا يهلبل الصدقية
المحتملة لهذا العبور، بل يؤكدنا وأكثر من هذا سيقوي
من حافزية هذا العبور التخيلية والرؤيوية، إذ سيتم
الزج بهذه الأنا، وهو ما تسنده موحيات القصيدة التي
هي مأوى النهر وعابره، في مثلث ترميزي تشيده هذه
الأخيرة ويتألف من ثلاثة أركان مجازية ضاربة «تفصح
عن المسافة الفاصلة بين حرفية المعنى وإفترضيته
وتضمهر في نفس الوقت نظاما ثقافيا» (١٠) برمته، عنه
تصدر الأنا الشعرية وهي تتقوى الأرض والتاريخ،
مجالى عبورها المتحقق وهي:

/ مجاز الديمومة مثالا في النهر المتأبد جريانه
واندفاعه، الشاهدة ذاكرته المائنة الحية على ذاكرة
التراب الخربة والزائلة، وإن تعبره الأنا صوب الخراب
فإنما هي تستقطر ذاكرته النشطة، تستنطقه، وتقناده إلى
برمة أنس وامتلاء غرناطية صميعة لينصب، عوضا عن
البحر، في تلاوينها ومستدقاتها، وبالتالي إلى مرقى من
مراقى الرؤيا الشعرية الشاملة:

— جوادي على الوادي الكبير، ورايتي

بغرناطة الأبراج، يكتنزهما الصخر

فلا تسألوا عني وعنهما فإننا

لها آخر العشاق. والهاتف السرّ

لقد كان لي فيها أنيس. وإن لي

أنيسا بها. حتى لو اجتاحها العصر

و غيَّب ما بين القلاع وسهلهما.

/ مجاز التصرّم مجسدا في التاريخ المنذور للفتفت
والانقضاء، للتحوّل والانمساخ، والآيل إلى الاختزال في
مجرد معادلة مثناة طرفاها ما قبل وما بعد، ومن ثم لا
غضاضة في أن ينسحب الفاتح العربي طارق بن زياد
ويعود من حيث أتى ويحل محله الرحالة الإيطالي
كريستوفر كولومبس وهو في طريقه إلى العالم الجديد،

الأمريكية. وإذ تصوغ الأنا الرائية بالسؤال ثم تتكفل هي نفسها بالإجابة لتلتم قدام ناظرها مشهدية مستهامة تتنازع مساحتها عتاقة الذاكرة العراقية وصفافة الهيمنة الأمريكية لا تعمل سوى على تكريس يقينها في تلاعب التاريخ بالأفراد والأمم ومقارنته بالجغرافيات والمصائر:

— ها...

هي...

كواكب مائية في السماء التي تعرف الصيف والسفن الأمريكية الصنع،

في المتوسط لا تستحم الكواكب

هل تذكرين المنازل ؟

تلك التي غادرتها السفينة ؟

لا.

حانة البحر في أور ؟

لا.

دارتي في سمرقند !

لا.

(٣)

إن نحن اعتبرنا بأن «اللغة الشعرية ليست هي خالقة شعريتها الخالصة بقدر ما تستمدّها من العالم الذي تضعه موضع تصوير» (١٣) يبدو ألاّ مندوحة لنا عن الإقرار بالمنسوب الشعري الهام الذي تحقق للقصيد بفضل العالم الأندلسي الجميل، والأساوي كذلك، الذي جعلته محط تخييل واستبطان وإسقاط. وإنّ وهي تخترق الحيز الأعوص، الدامي، من الذاكرة العربية أمكنها ليس فقط تسجيل نقاط حاسمة على مستوى شعريتها، مبنى ومعنى، بل والارتفاع، لا وأعية وبطريقتها الخاصة، وهو ما يتشّبث به الشاعر، عن الملموس أو العياني إلى المجرّد أو المتعالي الكوني، لا القومي، أي إلى المدرج الماورائي لفكرة السقوط بما سقوط للإنسان بالمطلق لا سقوطاً للأمم والأوطان، وبحسبانها الموضوع الأثير والجوهري للشعريات الحقيقية وفي مقدمتها شعرية شارل بودلير الذي ستشكل «... أساطير الفردوس المفقود، الضليعة الأصلية، والسقوط المستديم مادة أحلامه والتي

هان عليها تقايض خريز ماء سواقيها المطرزة في بساتين الرمان والكرز والتوت... في حدائق الأقحوان والنسرين والتيلوفر، بلعلمة الرصاص الصائد والهمجي في الأترة والباحات والضواحي، هوان الازرار عن ابنها فذيركو غارسيا لوركا، ذلك الشقيق الأندلسي، الفريد، التراجميدي، للأنا الشعرية، وصاحبها بالتبعية بحيث «إن بين عالم سعدي يوسف الشعري وعالم لوركا، وكلاهما واقع مرثي، أكثر من وبشجة، بدت مبكرة ونمت شجرة، وأثمرت زهراً أبيض وأخضر وأصفر... ولكنه كله مضرع بالدم، دم الإنسان القتبيل بشتى السبل وفي كل الأماكن.» (١١)، ومن شدة معزته للوركا وانفوانه بعالمه الشعري سوف لن يتورع الشاعر عن تعلّم اللغة الإسبانية كيما يستفيد منه، ويستمتع به أيضاً، في لغته الأم.

في توضع الأيم، ممض، مززل، كهذا الذي انوجدت في معاناة الأنا الشعرية، ومن قساوة مراوحتها رقعة هذا المثلث الترميزي، المنففس مجازياً فوق اللزوم والمتضايق كيانيا حد الاختناق لن تبطن القصيدة في تحفيز العابر المأساوي على التحرك، مكوكياً، بين قطبي الماضي والحاضر، أي المزوجة، لكن داخل هذه الرقعة وليس في خارجها البراني، بين الاستنكار والتحيين، ومن هنا له، بهذا المعنى، أن يرتجع كيانيا، تخفف من وعثاء اللحظة الشعرية، إلى أقصى تخوم الذاكرة، إلى مسقط الرأس، كما لو أنه «ذاهب للبحث عن زمن مفقود يمكنه، لأن هذه هي رغبته، من إبطال خفقان الزمن» (١٢) من الأصل، والاعتياش على نوستالجيا البصرة وتخليها العدني، ولم لا أور، سويداء الجغرافيا الميثولوجية السومرية، وحيث لمّا تزل تسري في مسام أنقاضها المهمة أنفاس الملوك - الآلهة، وحيث يعانق اللاهوت الناسوت ويتناغم المقدس مع المدنس، أو سمرقند، هناك في ما وراء النهر، ثم يوبّ، من القور، إلى عزّ نهار العالم متخلياً عن استنكاراته، المسقط على ضمير مخاطب مؤنث، ويفرك عينيه حتى يبصر المنقلب البائس لبحر شاعري، باذخ، كالبحر الأبيض للمتوسط كان أوان المجد الأندلسي بحيرة عربية مسالمة تضرها السفائن والهامات العربية المتسامقة والثروات والأفكار بينما أصبح الآن مجرد مسبح بحري خلقي لجوارح الدمار

سيعتبر تمحيصها المتجدد واللامنقطع من صميم الطبيعة الشعرية» (١٤). فسقوط الأندلس في ميقات تاريخي معلوم وانسحاق أبنائها المقتلعين منها عتوة في جغرافيات الشتات ليس سوى المظهر المتشذر لسقوط أعمق، جذري، مريع يؤول إلى فجر الكينونة، يوم تدرج الإنسان مرغما من الرحم الأولى إلى القعر من الوجود، من علياء النعيم إلى درك المشقة، وبهذا يكون الشاعر قد عبر الوادي الكبير إلى أندلس لا تعدو كونها بوابة أرض الشعر بامتياز، أرض التماهيات الرحمية والتشوفات العذنية التي يلتف بها الشعراء الأصليون، الممسوسون بجمرة الشعر الواقدة، على لعنة الانهواء الأدمي المزمّن إلى القاع من وجوده الأرضي، على مأساويتها المستنزفة لأجسادهم استنزافها لأرواحهم ومخيلاتهم إلى حد «انتفاء الحاجة إلى اختبار آلام الشاعر لكي نغتم غبطة الكلام الذي يمنحنا إياه والذي يطغى على المأساة ذاتها» (١٥).

وكما أبناء الأندلس الذين اقتلعوا من ذاكرتهم وطُرح بهم في أرجاء البسيطة سيكون من نصيب الشاعر، بل لنقل من حسن طالعة الشعرى والرؤياوي، أن يقتل هو الآخر من موطنه ليهتبه في المنافي، إذ «... أصبح المنفى عندي، منذ ١٩٥٧ حتى الآن، حالة مستمرة تتخللها أحيانا فترات عودة قصيرة ومحدودة، لكن الطريق الرئيسي فيها هو المنفى (...) الآن أجد المنفى حالة طبيعية، لم يعد الوطن يمثل لي أرضاً فحسب، إن الوطن الذي أحس بالانتماء إليه حقا هو ملكوت الحرية، وأنا أحرص على أن أصون هذا الملكوت وعلى أن أبقى حياً فيه» (١٦)، ولأن «أرض القصيدة هي اللغة ولا شيء غيرها» (١٧)، فإن هذه الأخيرة هي موئل حرية الشاعر اللاشروطية في أن يباشر مواطنته الحلمية ضداً على صنوف المواطنين الدنيوية المستلبة، الخنوع، المتحيصة، المغبرة، التي ترسخها تآليات سقوط مكاني وتاريخي إن هي إلا تنويع على بذرة سقوط إنساني يرتد إلى تلك اللحظة الكونية السديمية الباكورة

حسبه أنه جاء وعبر الوادي ورأى، لكن ليس كما مجيء يوليوس قيصر إلى الإقليم البريطاني السادر، حينها، في

بجوحة البربرية والجهالة، أما رؤيته فلم تكن من جنس رؤية القائد المزهو، المستكبر، تماما كما لم يكن معنيا بالانتصار شأنه، ومن أين له ذلك؟ على الماضي والحاضر دفعة واحدة، لقد رأى ما رأى من ذات الزاوية التي رأى منها جلجامش، سلفه السومري السحيق، ما رآه، والقدوس يوحنا ما رآه، ودانتي أليغييري وت. س. إليوت ما رآه... أي ما يخفيه المرثي من غمات مدلهمة لا تقوى على تبينها سوى البصائر الحرة والمتجاسرة، ويعدها فلتتناسل المنافي ولتقواتر الغربات، أو ليست القصيدة، في المحصلة، هي مسقط رأس الشاعر ومقبرته كذلك، وقبل هذا وذاك أفليست هي أرض معتركاته الرمزية الضاربة، أرض انتصاراته الاستثنائية وارتكاساته الدائمة؟!

الهوامش

- ١ - طراد الكبيسي سمدي يوسف، الشاعر الذي رأى، مجلة (الأداب)، ص ٢٠، ع ١٢، دجنبر ١٩٧٢، ص ٦٥.
- ٢ - ديوان «الأخضر بن يوسف ومشاعله»، الأعمال الشعرية، المجلد ١، دار العودة، ط ٣، بيروت ١٩٨٨.
- ٣ - فاطمة المصنن في مصفحة سمدي يوسف الشعرية، مجلة (الفكر الديمقراطي)، ع ٤، خريف ١٩٨٨، ص ١٥٧.
- ٤ - Michael Riffaterre, La production du texte, Paris, Coll. Poétique, Ed. Seuil, 1971, p. 11.
- ٥ - سمدي يوسف: كي لا نذهب، مجلة (الفكر الديمقراطي)، ع ٣، صيف ١٩٨٨، ص ١١٨-١١٩.
- ٦ - Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Mallet et Joelle Yong, sous la direction D Henri Meschonnic, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 186.
- ٧ - فاطمة المحسن: مرجع مذكور، ص ١٥٨.
- ٨ - سيد عبد الله: استراتيجية الغياب في شعر سمدي يوسف، مدخل تناسلي، مجلة (ألف)، مجلة «البلاغة المقارنة» محور «الظاهرة الشعرية»، ع ٢٩، ٢٠٠١.
- ٩ - Jean Bellemain-Noel Vers Linconsent du texte, Pans, Coll. Eclure, Ed. Gallimard, 1979, p. 197.
- ١٠ - Pau Ricoeur La metaphore vive, Pans, Coll. Poétique, Ed. Seuil, 1975, p. 189.
- ١١ - طراد الكبيسي: مرجع مذكور، ص ٧١.
- ١٢ - Gaston Bachelard, La poétique du space, Pans, Ed. P.U.F., 1981, p. 27.
- ١٣ - Jean Cohon Le haut langage, théorie de la poétique, Pans, Ed. Flammarion, 1979, p. 36.
- ١٤ - Pierre Emmanuel Baudelaire, la femme et dieu, Pans, Coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 149-150.
- ١٥ - Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Pans, Ed. P.U.F., 1981, p. 12-13.
- ١٦ - سمدي يوسف: أنت، والحياء، وأشياها، حواره هاشم شقيق، مجلة (الفكر)، ع ٢٣، ١٩٨٧.
- ١٧ - Michel Haar: Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l'histoire de la lettre, Paris, Ed. de L. herne, 1985, p. 218.

الأدب المقارن في عصر العولمة: تساؤلات باتجاه المستقبل

حسام الخطيب *

الاتصال، والكتابة الحاسوبية والنص المفرع والإنترنت، والواقع الافتراضي والفضاء الافتراضي، وحقوق الملكية الأدبية، ومسائل الأيديولوجيا الجمالية المعاصرة، وطفان التخصصات المتداخلة والمتقاطعة (وهي ظاهرة ذات طابع مقارني)، وكذلك تأثير الانتشار المذهل للغة الإنجليزية في فعالية الحاجز اللغوي للمقارنة (الذي على أساسه قام الأدب المقارن)، وعلاقة الأدب المقارن بالأدب العالمي، وأخيراً تأثير الثورة التكنولوجية والمعلوماتية في تدريس الأدب بوجه عام، والأدب المقارن بوجه خاص. (١)

وتنشر يومياً في الغرب دراسات وكتب تتعرض للأدب المقارن بالنقد الذاتي وتدعو إلى التجاوب مع المستجدات الحديثة، وتعرض نظرات أو نظريات متضاربة ومتفاوتة بين النفاؤل والتشاؤم بمستقبله، ومن جملة هذه العناوين مثلاً، «مقالة لماري أن كاسوس:» «ما الذي نسعى إليه؟ دعوة إلى النقد الذاتي» (٢)، وأخرى لإيفا كوشن: «هل الأدب المقارن جاهز لاستقبال القرن الحادي والعشرين؟» (٣)، ومن ناحية الكتب ربما كان الأهم والأشمل هو كتاب كلوديو غيبي المترجم إلى الإنجليزية عن الإسبانية: «تحدّي الأدب المقارن»، من منشورات جامعة هارفرد. وهو كتاب شمولي يفتح نراعيه لكل ما يخطر على بال في دنيا الأدب والثقافة تحت عنوان الأدب المقارن. (٤)

ثانياً : مؤشرات واحتمالات باتجاه المستقبل

وانطلاقاً من هذا التمهيد الموجز، يمكن مناقشة مستقبل الأدب المقارن من خلال الاحتمالات الرئيسية الثلاثة التالية:

— استمرار حالة الجدل والتقاش والاضطراب حول طبيعة الأدب المقارن وهويته.

أولاً : قلق ومنازعات وتحديات يستقبل الأدب المقارن القرن الحادي والعشرين (قرن العولمة) بتساؤلات ومجالات صاخبة حول تحديد منهجه ومنطقه ومنطقته ومستقبله وأدوات بحثه وعلاقاته بالأنظمة الأخرى، ولا يكاد يضاهاه في ذلك أي نظام معرفي آخر، في دنيا العلوم الإنسانية بوجه خاص، ودنيا العلوم بوجه عام. وقد يرجع ذلك إلى حداثة هذا النظام وتفجر الخلافات والنزاعات في دلالته وحوله من قبل أن يبلغ رده ويشد أزره. ولكن قد يكون ذلك ناجماً أيضاً عن طهجة امتداداته المنهجية والمعرفية إلى مختلف أشكال المعرفة المعاصرة، بحيث تهتم جذوره وأغصانه بقوة مع الاهتمامات الكبرى التي تتعرض لها الأنظمة المجاورة له عضوياً ولاسيما النقد الأدبي ونظرية الأدب.

وتدل المؤتمرات الحديثة للرابطة الدولية للأدب المقارن، وكذلك الرابطة الأمريكية للأدب المقارن بوجه خاص، على قلق بشأن مستقبل هذا النظام المعرفي ومقدريته على التجاوب مع المتغيرات الكبرى للعصر مثل: تفشي الثقافة التكنولوجية، وثورة وسائط

* ناقد وأكاديمي من فلسطين

- التحويل الكامل أو شبه الكامل لوظائف النظام المقارن وأهدافه إلى الأنظمة الأخرى المشرّبة للمنافسة
- التطوير الجذري ولكن ضمن الإطار المسمى بالآداب المقارن.

أ. استمرار حالة الجدل حول هوية النظام

والاحتمال الأقرب إلى الواقع هو أن تستمر حالة الجدل والنقاش حول طبيعة الأدب المقارن ووظيفته وأهدافه ومصيره على طول المدة المنظورة من سنوات القرن الحادي والعشرين. ذلك أن اختفاء الأنظمة المعرفية أو تغييرها وتحولها، تماماً مثل انبثاقها وظهورها، أمور لا تتم بقرار رسمي أو بضرورة حظ أو بخبطة مفاجئة، وإنما تتم نتيجة صراعات وتفاعلات وعمليات مخاض صعبة تقررها عوامل داخلية *endogenous* وعوامل إدارية *exoter*، بعضها متعلق بتداخل الأنظمة المعرفية وبعضها متعلق

بالإطار الاجتماعي الخارجي، أي أن هناك أربع دوائر تتحكم بمصير أي نظام: الدائرة الداخلية أو الذاتية، تداخل الأنظمة المعرفية والثقافية وتفاعلها، المؤثرات العالمية والتفاعل مع الآخر، وذلك كله في دائرة الإطار الاجتماعي الأوسع بالمفهوم العام. وفي حالة الأدب المقارن بالذات يظل للعدل الخارجي انتصيب الأوفر من التأثير في مصير هذا التخصص وتطوره ووظائفه وأهدافه، ونعني بذلك الإطار العالمي سواء من ناحية المناخ العالمي الخاص بالأدب المقارن

نفسه أو من ناحية المناخ الأوسع أي المناخ الثقافي والأدبي السائد عالمياً ولاسيما في عواصم البعث الثقافي المهمة، لأن له بدوره ضلعا فعالاً في تطورات الأدب المقارن في أي بلد من بلدان العالم. وهكذا تستمر وتتعدد المحاولات والتعقيدات التي تدخل في تحديد مصير الأدب المقارن من داخل البيت المقارن، وهي بالطبع لا توحى بأية احتمالات من قريب أو بعيد يمكن أن يفهم منها أن هذا النظام المعرفي المهم معرض للانهايار أو الذوبان أو التقلص، إلا إنها تميل بقوة إلى التشكيك والسلبيات، وبعضها يفتقر إلى الحد الأدنى من الحرص على استمرار النظام

ب. التحول إلى الأنظمة المنافسة

على أنه، من جهة أخرى، لا ينبغي عدم الاستهانة بالمخاطر التي تتهدد استمرار الأدب المقارن من خارج البيت المقارن. إن تشير الدلائل إلى أنه سيبقى عرضة لموجات متعاقبة من المنافسة تطلقها أنظمة تتقاطع معه في المنطق والمنطقة، بعضها قديم متأصل متمكن مثل نظرية الأدب (علاق الأدب كما يسميها إيشيتان)، وبعضها حديث متوثب مثل الدراسات الثقافية

والدراسات الترجمة، وبعضها حديث متعدد الأنظمة ومتشعب الاهتمامات وعريض الادعاءات بحيث ينطلق من منطلقات معرفية وسوسيولوجية أوسع بكثير من منطلقات الأدب المقارن والنظام الأدب بوجه عام، مثل النقد البنوي، وما بعد البنوية، والسميانيات، ونظريات ما بعد الحداثة على اختلاف فيما بينها. والملاحظ أن الجيل الجديد نسبياً هو الذي يحمل لواء المعارضة للأدب المقارن ويحاول إما إبداله وإزاحته من قائمة معارف المستقبل، وإما تقيمه وإتباعه للأنظمة المشرّبة كالدراسات الثقافية أو الأنثوية أو الترجمة بل أحياناً لمقرر جامعي اسمه الأدب العالمي، وإما - في أحسن الحالات - فتح أبوابه لكل أشكال المقارنات دون شروط أو حدود، مما يهدد بضيايع شخصيته وكيانه.

على أن مثل هذه الدعوات تمثل تحدياً قوياً ولكنها يصعب أن تكون ذات فاعلية حاسمة، ولاسيما في حالة وجود اتجاه ثالث يدعو إلى النهوض بالمقارن وتطويره جذرياً بحيث يواكب المتغيرات الثقافية والأدبية في عصر الاتصال والعولمة.

ج. التطوير الجذري

ولابد أن يكون هذا الاحتمال هو البديل المنطقي لمواقف التشكيك في الأدب المقارن أو الاستبعاد أو حالة الركود ولاسيما في المؤسسة الجامعية خارج الغرب، وفي الوطن العربي، مع استثناءات قليلة. ويمثل في اتجاه الأدب المقارن إلى استواء هويته والتغلب على مشكلاته الداخلية وعقباته المنهجية والنظرية وانطلاقه نظاماً معرفياً قادراً على تجاوز كيف الأدب القومية ولاسيما المعلق منها، وكيف النظام الأدبي المتخلف عادة عن تطورات المعرفة العلمية ومغامرات الممارسة التكنولوجية، وكيف الإلغائية والترفع عن الأنظمة المشابهة والمجاورة، وأخيراً قادراً على التجاوب مع موجات التفكير الثقافي السائدة عند إبلاطة القرن الجديد والتي يلخصها العارفون بالعناوين التالية: العولمة، الانفتاح الإلغامي، المعلوماتية، والساوية، التلخص من أثار الكولونيالية، الديمقراطية والتعددية، تداخل المعارف، تداخل الثقافات، وأخيراً جداً بروز النظرة الأنثوية

للمعرفة من خلال الدراسات الأنثوية *Feminine Studies*

وقد حملت مؤتمرات الأدب المقارن ودراساته ومناقشاته في النقد الأخير من القرن العشرين مؤشرات إيجابية قوية بهذا الاتجاه، أي أن المشكلة تجري معالجتها بجدية، ويشارك فيها باحثون من الجيل القديم والجيل الحديث، ويبدو أن التطورات الثقافية والأكاديمية الراهنة تدفع دفعا بهذا الاتجاه. ولكن هذه الحقيقة ينبغي ألا تدفع إلى الاستهانة بالعقبات الداخلية

هل يصمد ويتطور

الأدب المقارن في وجه

عولمة قسرية

ومتوحشة أم يضمحل

كظاهرة معرفية

نبيلة

التي قد لا تجعل التجاوز سهلاً وقد تمد من أجل الصراعات والاضطراب.

وتسود في ساحة الأدب المقارن شكاي و انتقادات ذات طابع سلبي (من داخل البيت نفسه) أكبر بكثير مما يقدم من اقتراحات إيجابية للخروج من المعضلة التي أوقع الأدب المقارن نفسه فيها بطريقة مازوشية تستعطي تذبذب الذات، ولا يكاد يوجد لها نظائر كثيرة في الأنظمة المعرفية الأخرى، أي أن الأنظمة المعرفية الأخرى لا تتسامح كل يوم عن حقيقة أهدافها وطبيعتها مناهجها وحدود علاقاتها بالأنظمة المجاورة، وإنما تمضي قدماً في عملية تطور متفاوتة التوتر حسب طبيعة كل نظام، مع حد طبيعي من المراجعة وإعادة النظر.

ويلاحظ انحصار نسبي في عدد الباحثين المتحمسين حقيقة لنظام الأدب المقارن والراغبين في دخول مناقشات لتوضيح جدواه وأفاقه المستقبلية على نحو ما فتن هنري رماك ينادي به طوال العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين. ويكاد يحس الإنسان في السنوات الأخيرة من القرن العشرين بشيء من فتور الحماسة للأدب المقارن التي كانت متأججة في السبعينيات وظهرت فيها نصوص تبشيرية في الأدب المقارن مثل دفاع فرانسوا جوست المتألق عن الأدب المقارن:

«يعمل الأدب المقارن فلسفة للأدب، يمثل نزعة إنسانية جديدة، ويقوم منطلقه الجوهرى على الإيمان بكلية الظاهرة الأدبية، ونفي مواقف الاكتفاء الذاتى في الاقتصاديات الثقافية، ويترتب على ذلك الحاجة إلى سلم قيم جديد. إن الأدب القومى لا يستطيع أن يؤسس حقلاً دراسياً جلياً بسبب منظوره المحدود بطريقة تسموية. إن السياقية الأسمية في التاريخ الأدبي والتقد أصبحت قانوناً. إن الأدب المقارن يمثل أكثر من مجرد نظام أكاديمي. إنه نظرة شمولية للأدب، لدنيا الأدب، إنه (تَبْيُؤُ) إنساني humanistic ecology نظرة عالمية (Weltanschauung) وروية للكون الثقافي تضمينية وشمولية... إن الأدب المقارن هو النتيجة المحمّلة للتطورات التاريخية العامة» (٥).

وبالطبع ما عدنا نسمع مثل هذا الكلام التبشيري في السنوات الأخيرة بل انتقل الموقف التبشيري إلى كثير من الناطقين باسم الأنظمة المشربنة، الذين يتحدثون حديث المتحمس والداعية ويربطون دعواتهم بقضايا إنسانية مثل التخلص من المركزية الأوروبية، ورعاية الثقافات التي اضطهدتها أو طمسها الكولونيالية، وتلقيح الفكر الغربي (الذي هو مركز الأدب المقارن، شئنا أم أبينا) بأفكار وتجارب من حضارات بعيدة عن التجربة الغربية مثل إفريقيا المحلية (غير الكولونيالية) والصين نقل آسيا بوجه عام، وربما قبل ذلك كله مناصرة قضايا المرأة وتصحيح فهم أدبها وإسهامها وصورتها في الثقافة

الإنسانية بل إعادة النظر في مجمل الحضارة الإنسانية التي قامت على الصور الذكورية للكون، وكذلك إنعاش ثقافات أولئك الذين كانوا دائماً ضحايا التمييز العنصري أو التعصب الإثني أو التطهير العرقي (كالهنود الحمر وأيضاً السود في أمريكا) (٦). ولكن - مرة أخرى - يلاحظ أن الأدب المقارن اليوم يتمتع أفضى باهتمام متزايد ليس في الغرب فحسب ولكن أيضاً في مناطق أخرى مختلفة من العالم، ولا سيما في الصين واليابان والوطن العربي، على مستوى المؤسسات الجامعية وربما أيضاً في حقل النشاط الأدبي العام. ويبدو أن تطورات العولمة المقبلة ستعمل للأدب المقارن تحديات جديدة وفرصاً متجددة، يؤمل أن يتضح تأويلها في النقلة التالية. مع التذكير أن محصول الإنتاج المقارن التطبيقي الذي نشر خلال العقد الأخير من القرن العشرين بوجه خاص يوحى باعتقائنا فائق، وإن كان ينبغي أن ينبه المرء دائماً إلى تجنب الاغترار بالتقدم الظاهري للأدب المقارن، حسب مقولة رينيه وك المشهورة.

وفي هذا المجال، يمكن الوقوف قليلاً عند كتاب ستيفن توفوزي دويتز الذي صدر تماماً عند نهاية عام ١٩٩٨ في كل من شقي المحيط الأطلسي بعنوان «٠ الأدب المقارن: نظرية ومنهجها وتطبيقها» (٧). ويعد هذا الكتاب الجاد الشامل آخر كتاب نظري متكامل يظهر بالإنجليزية (وربما بغيرها من اللغات) قبل أن يسدل الستار على القرن العشرين. ولهذا الكتاب أهمية تاريخية لا ننكر، وذلك على الرغم من المراجعات القليلة والسلبية التي صاحبت ظهوره (٨) والتي يمكن أن تكون أخف وطأة على مؤلفه من الصحة الذي رافق ظهور الكتاب. ومن عوامل أهمية الكتاب (باختصار):

- أن موضوعه يشمل النظرية والمنهج والتطبيق، ويلتزم بالأدب المقارن الخالص، ويقدم نظرية جذرية لتطويره.
- أن مؤلفه دويتز يعتبر رامياً من رهبان الأدب المقارن، وهو مرجع معلوماتي بل حجة في بيبليوغرافيا الأدب المقارن، وهو صاحب أوسع بيبليوغرافيا عالمية ظهرت حتى نهاية القرن في هذا المجال
- أن مضمونه مبني على متابعة الأدب المقارن بالإنجليزية وبلغات أوروبية أخرى، أبرزها الألمانية والهجرية، كما أنه يتابع الأدب المقارن في مناطق أخرى من العالم خارج إطار الغرب، وقد بنى نظريته على أساس هذه الإحاطة العالمية
- وهو مشفوع ببيان صارخ (مانفستو) يتألف من عشر نقاط تحاول أن تشق للأدب المقارن طريق سلامة في هذا القرن المتلاطم (٩) ويمكن تلخيصها على الوجه التالي:
- ١. نقل تركيز التساؤل في الأدب المقارن من «ماذا» إلى «كيف»
- ٢. الموازنة بين مرجعية الأدب المقارن القائمة على الحوار

الأنطولوجسكونية بحيث لا يترك شاردة ولا واردة إلا أدخلها في الجسم التحليل للآداب المقارن.

ثالثاً ، رؤية عربية باتجاه مستقبل الأدب المقارن أ. حول دور المنهج المقارن في عصر العولمة

ويبقى أكبر عامل مشجع في استمرار الأدب المقارن وتطوره، أن القرن الجديد الذي بدأت تخوض البشرية بواكير تجربته يمكن أن يعتبر بالضرورة عصر مقارنة. ذلك أنه مع التطورات الكبرى باتجاه العولمة، ومع ازدياد الوعي الثقافي لمعنى المقارنة، ومع ازدياد فرص المقارنة بنتيجة تقلص الحواجز والمسافات المادية والمعنوية والنفسية، تجتبه المقارنة اليوم لأن تصبح نظاماً من التفكير مبنياً على الوعي بذاته وربما بضرورة بناء المقارنة على أسس عقلية جديدة تحليلية، أي الانتقال بها من مرحلة الممارسة شبه العشوائية إلى الممارسة المسلحة برؤية لشروطها الإجرائية وأهدافها النوعية والعامية. فالمقارنة الثقافية مثلاً، وهي التي تعنينا في المناقشة الحالية، تفهم اليوم على أنها طراز من التحليل يبدأ من نقطة محددة، ولكن حالة ثقافية ما، أو ثقافة قومية بأكملها، أو عملاً أدبياً أو فنياً، أو إنتاجاً عاماً لكاتب ذي امتدادات خارجية أو عالمية. وتعتبر هذه النقطة أساساً للانطلاق إلى النظر أو النظائر الأخرى التي يشقها بوجود تماثلات أو تماثلات معها وربما أيضاً وجود فروق واختلافات. ومثل هذا التحديد كفيل بنقل المقارنة إلى مستوى فكري خلاق ومتعدد الأبعاد من شأنه أن يضعنا في الإطار الصحيح لفهم أسرار تطور ثقافة الإنسان وإبداعه على امتداد التاريخ ماضياً وحاضراً.

ويستفاد من هذا التحديد أن وجود أساس للطرف الأول من المقارنة يقتضي دراسة هذا الطرف والتعمق فيه جيداً، لأن المقارنة مهما اختلفت أهدافها لا بد أن توجي ب / أو تستند إلى وجود مقياس أو طراز أو مستوى مقبول صراحة أو ضمناً، فمتملاً عاشت المقارنة الفكرية والحضارية والأدبية والاجتماعية على القبول تصريحاً أو تلميحاً، وعن وعي أو لا وعي، بأن الحضارة الأوروبية الغربية هي نقطة الانطلاق لأية مقارنة شاملة. وكان مفكرون أوروبيون، مثل نيتشه وكنت هيجل وماكس ويبير وشعراء مثل روبرت كيركيجور، قد وضعوا أساساً فكرياً لمفهوم المركزية الأوروبية، التي اعتبرت الحضارة الأوروبية مركز الإشعاع العالمي والنموذج الذي يجب أن تتخذته سائر البشرية لتنتهي إلى العالم المعاصر. وعلى الرغم من الحاصلات القوية التي قام بها مفكرون أوروبيون وغير أوروبيين لتقويض هذا المبدأ المقارن، ابتداءً من إيتامبل وانتقالاً إلى مكسيم رودانسون، وانتهاءً بتشومسكي وإدوارد

والتبادل بين اللغات والآداب والمعارف المختلفة من جهة وبين مرجعية الآداب القومية التي تركز على التفرد والاستيعادية.

٣. إتاحة الفرصة للتوازي بين القومي والمقارن في التقرب الفكري وفي البنية المؤسسية وفي الممارسة الإدارية على المستوى الأكاديمي.

٤. حل مشكلة التمازج في توسع الأدب المقارن من ناحية المقارنة المعرفية مع مختلف الفنون والعلوم إلى درجة اهتزاز بؤرة الارتكاز فيه وصعوبة حصوله على الاعتراف الفكري والوقوة المؤسسية في الإطار المعرفي العام. وينتج عن ذلك عادة تقزيم أقسام أو برامج الأدب المقارن مقابل ما تتمتع به الآداب القومية من قوة ومكانة.

٥. مواجهة طغيان اللغة الإنجليزية وتحولها إلى لغة وسيطة lingua franca في معظم أجزاء العالم تمثل مركزية أنجلوأمريكية جديدة وقد تهدد المقارنة اللغوية في صميمها. وتقع هذه المواجهة بالدرجة الأولى على عاتق المقارنين الناطقين بالإنجليزية.

٦. مواجهة تحدي الدراسات الثقافية التي تهدد كيانات الأدب القومي بتركيزها على البنية الثقافية أكثر من الأدب، بل تهمش دراسة الأدب وعلاقاتها مقابل التداخل المتشابك للعلاقات الثقافية داخل كل أدب قومي وخارجي.

٧. ضرورة وضع طرائق منهجية واضحة لمبدأ الإدخال (inclusion) الذي يفتح الباب على مصراعيه لكل آخر شاملاً بذلك الشكل والمضمون.

٨. ضرورة تنظيم المنهجيات الثلاث القائمة في الأدب المقارن وهي المنهجية الداخلية في نطاق الإنسانيات (intra-disciplinary) والمنهجية التعددية المعتمدة على باحث واحد يتنقل بين تخصصات مختلفة، والمنهجية الجماعية التي يمثل أعضاؤها عدة أنظمة معرفية (١٠).

٩. مشكلة التعارض بين موقفَي العولمة والمطية. إذ بينما تطغى موجة العولمة على مستويات المعرفة والاتصال والصناعة والثقافة وغيرها من جوانب الحياة يبقى انطلاق تخصص الباحث المقارن معتمداً على نقطة ارتكاز الأدب القومى، ومنه ينطلق إلى الأدب المقارن. وقلة هم الذين ينطلقون من مناهج إنسانيات عالمية مع تركيز على الأدب (١١).

١٠. وأخيراً هناك تبقى المطالبة الصعبة في الأدب المقارن وهي تعميق المعرفة الثقافية والأدبية من خلال تقرب متعدد الواجهات ومستند إلى رصانة بحثية ومعرفية متعددة المستويات واللغات والالتزام في الوقت نفسه بمنهجية دقيقة. وهنا يستعير المؤلف منهجيات وفلسفات نقدية ألمانية وهنجرية وبولندية وأوروبية بوجه عام إضافة إلى المنهجيات

للتأكد من الحقائق والتصنيفات العامة والأنواق وربما المعتقدات الشاملة. كما أن مادة المقارنة ومجالاتها ووثائقها وأدواتها ووسائل تفحص نتائجها وتقييمها ستصبح أكثر وثوقية وأكثر استناداً إلى ترجيحات مطلة، بفضل تقدم وسائل البحث وتوفر موارد المعلومات، والاتصال المباشر بين الدارسين، وأنظمة العمل الجماعي.

وهكذا يمكن القول إن المنهج المقارني يثبت بالتدريج أنه أساس ممكن من أسس التفكير الحديث في جميع الحقول المعرفية. وفي العصر الحديث لا يمكن أن ينمو بحث أو فكر أو علم أو أدب دون منظور مقارني.

ومع ذلك يظل صحيحاً أن الأدب أولى من غيره بأن يدرس من خلال منظور مقارني بل إن فهم الأدب وتدوقه وإبداعه، كل ذلك يظل ناقصاً إذا لم يجر تنأله من خلال مبدأ المقارنة أو منهجها. ويصعب أن يتصور المرء كيف يمكن أن يفهم نفسه وتفكيره وإبداعه إذا اقتصر على مرآته الخاصة ولم يلق نظرة على مرآة الآخر أو وسع مرآته عولمياً إلى حد يعيش بصره ويصوره ويفرجه من إمامه، كما هو واضح من التأثيرات العالية والمرتبقة لاستهارة اللغة الإنجليزية على لغات العالم، ومن ضمنها اللغة العربية.

وفي حالتنا البحث عن الخصوصية الأدبية أو التطلع إلى الشمولية الإنسانية يبقى المنهج المقارن هو الوسيلة السليمة للتوصل إلى الغاية المنشودة. فمن جهة يساعد الأدب المقارن بشكل أفضل على تحديد ملامح الخصوصية النوعية للإنتاج الثقافي والأدبي في حدود معينة للغة أو الأمة أو الإقليم أو الفترة التاريخية أو الظروف الاجتماعية أو المنحى الفردي، أو الجنس الأدبي أو غير ذلك. ومن جهة أخرى يكفل لنا الأدب المقارن أسلم طريق لتشكيل صورة عن تلك المنطقة المشتركة لبشري البشر حيثما كانوا وأياً كانوا، في طريقة التفكير والإحساس النفسي والتذوق الجمالي وتجربة الحياة بوجه عام، وأساليب التعبير المشتركة بين كل تلك النواحي، مع ما تستتبعه أيضاً من تنوعات و فروق وشيأت خاصة، وتطلعات للأفضل والأجمل.

ب. حول المهمات المستقبلية للأدب المقارن

قد يبدو مصطنعاً التركيز على مصير الأدب المقارن أو أي نظام معرفي عند انشأته قرن من الزمان وإطلالة آخر، والتقويمات الزمنية يمكن ألا تكون أكثر من رموز قائمة في الفراغ الكوني، ويصعب أن تتحتم بدلالات مقننة ما دامت هي علامات اعتباطية لقياس الأيام والليالي. ومع ذلك فإن الدلائل تشير إلى أن هذا القول على صحته لا يمنع من الشعور بأن السنوات

سعيد، وعلي الرغم من أن تقويض المركزية الأوروبية أصبح اليوم شعاراً على لسان كل مثقف حر في العالم داخل أوروبا وخارجها، فإن التطورات الاقتصادية والمادية والاتصالية والبحثية والفكرية والعلمية، إلى جانب مستوى المعيشة والتفوق المالي والعسكري، والتفوق التعليمي والتفوق في صناعة الثقافة، كل هذه العوامل تجعل نداءات المثقفين البرينة أقل تأثيراً مما ينتظر لها. وأسوأ ما في الأمر أن مفهوم المركزية الأوروبية، يطمور الآن إلى مركزية غربية، أو مركزية شمال الأطلسي، بقيادة الثقافة الأمريكية التي كان ينظر لها في الماضي على أنها دون ثقافة أوروبا، ولكنها اليوم أصبحت نموذجاً يحتذى حتى في أوروبا نفسها، واتخذت لها شعاراً براقاً هو نشر الديمقراطية التعددية، فكانها وريفة شعار المركزية الأوروبية القديم وهو «عب الرجل الأبيض White man's burden»

على أنه ينبغي الاعتراف بأن الذي تغير اليوم هو الوعي العالمي العام بأن النموذج الغربي، متفوق حقاً في مختلف مجالات الثقافة والعلم والإنتاج والقوة المادية والاتصال وغزو الفضاء، ولكن له مشكلاته ونقائصه وتناقضاته ولاسيما بين المثل الأعلى المعلن، والمثل غير الأعلى للهيمنة والسيطرة والاستلاب، ولذلك ينبغي أن يكون الموقف منه حذراً وانتقائياً وغير مبني على الانبهار والتسليم الأعمى. كما أن هناك شيئاً آخر مهما قد تغير في مجال المقارنة مع المركزية الأوروبية، وهو الاعتراف الضمني أو الصريح بمظمة حضارات العالم القديم في إفريقيا وآسيا، والتسليم بما قدمته هذه الحضارات ومنها الحضارة العربية الإسلامية من إسهام مباشر أو غير مباشر في مسيرة الحضارة الإنسانية. وهنا أيضاً يقتضي الإنصاف الإشارة أن عدداً لا يستهان به من مثقفي الغرب وعلمائه وأدباءه أسهموا في دعم هذه الفكرة ونشرها وإلى جانبها فكرة أصالة الإنتاج الفني والأدبي الزمان في بلدان العالم القديم (أو بلدان الجنوب)، وضرورة وضعه في واجهة لأنتة التنقيف اليومي للأجيال من جهة، والاستعانة به من جهة أخرى لترسيخ النزعة الإنسانية والفطرية لدى جبهة المثقفين في العالم. ومثال ذلك رسالة منظمة اليونسكو ولاسيما في مجال إحياء الثقافات المستعصفة، وإعادة بناء قائمة الروائع الأدبية العالمية بحيث تشمل منجزات العالم القديم (لثلاث). وكل هذه التغيرات تصب في صالح المقارنة لتجعل منها رافداً فعالاً من روافد الصبوة العريقة للأجاء نحو بناء حضارة إنسانية منسجمة مع ذاتها ومثلها وغير قائمة على التناقضات والتمييز بين الأنا والآخر. ومن الواضح أن عملية المقارنة في القرن الحادي والعشرين ستكون أكثر تعقيداً، وأكثر وعياً لذاتها وأهدافها وطرقها الإجرائية ونتائجها، وستصبح أكثر فأكثر هي الأسلوب المعتمد

الأخيرة من القرن العشرين والبيادر المبكرة التي تلتها من القرن الحادي والعشرين تبشر أو تنذر - حسب الموقع الذي يربط فيه الإنسان - بتغيرات مذهلة على المستويين المعرفي والعلمي للبشرية أجمع، مع تفاوت بالدرجة بين العالم المصنّع والعالم المضطهد. وكل هذه التغيرات تنطوي على إمكانات هائلة بل خيالية لتجاوز الحدود والسدود والحوار، مما يجعل الأدب المقارن مرشحاً أكثر من غيره من صنوف المعرفة الأدبية للإفادة من هذه القفزات لأنه أصلاً مبني على فكرة تجاوز الحدود اللغوية والثقافية والقومية والجغرافية والمعرفية، فهل يكون العالم المقبل عالماً مقارناً؟ ويبدو أن ذلك أفضل للبشرية بكثير من المزشرات الحالية للعوالم التي قد لا تكتفي بتجاوز الحدود إلى أقصى درجة، وإنما هي عملية اختراق نوعي وإزالة لكل حدود. وهذه القضية ذات صلة عضوية خاصة جداً بطبيعة الأدب المقارن ووظيفته وفيما يلي تأويلها

أولاً، يبدو المناخ العام مناسباً لنهوض نسق معرفي مثل الأدب المقارن يستهدف في وقت واحد مضاعفة الاهتمام بقضايا تجاوز الحدود على اختلاف أشكالها من جهة، ومن جهة ثانية احترام ما قد يبقى في عصر العولمة من الحدود التي تحفظ لكل شعب ولكل صقع من أصقاع الأرض هويته التاريخية والقومية والمعتقدية ولونه الخاص في الفكر والأدب والفن، وبذلك يكون الأدب المقارن فن المولتلف والمكتلف في آن واحد، إذ لا يمكن أن تكون هناك مقارنة إذا لم يكن هناك اختلاف جزئي أو كلي. والعولمة أو التسوية الشاملة قد تعني انتفاء وظيفة المقارنة، إلا أن مثل هذا الطموح صعب التصور. ولكن هذا الأمر يتطلب استنفاضة قوسية قد يكون من الأفضل أن يترك تحديدها للمجهذين المنتظرين من الجيل المتحفز، ولكن ربما كان من أبرز شروطها تعديل الكفة بين الدراسات التطبيقية المزدهرة والدراسات النظرية المستحيية، بحيث تتضافر جهود المنظرين للإجابة على كثير من الأسئلة المقلقة التي تعترض مسيرة الأدب المقارن، وحيداً لو ركز مؤتمرات الأدب المقارن على هذه الناحية في محاولة للتوصل إلى حد أدنى من الرؤية المشتركة. مع اعترافنا بطبعاً بوجود نفور بل أنفة مستمرة من الخوض في النظرية المقارنة في أوساط أهل البيت المقارني ولاسيما في الجناح الغربي من العالم.

ثانياً، ومن هذا القبيل، لا بد أيضاً من مضاعفة الحصاد النظري للنتاج الغزيرة المتنوعة التي تسفر عنها جهود التوسع الفائق في الممارسة المقارنة التطبيقية التي دخلت خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين مناطق معرفية مجهولة وتجاوزت مختلف العواجز القومية والجغرافية واللغوية والمعرفية والثقافية، وتركت ركاماً هائلاً من المعلومات والتحليلات

والاستنتاجات والاجتهادات الكفيلة بإغناء المعرفة الإنسانية، وتعميق فهمنا لنفسنا وللظاهرة الأدبية وامتداداتها ولاسيما من خلال ثنائيات الأنا والآخر، والمحلي والعالمي، والمؤلف والمختلف. إن هذه المتابعة النظرية هي الجديرة بتنظيم هذا المحصول التطبيقي الوفير وتوظيفه لتدعيم رسالة الأدب المقارن وتقريبه من أهدافه الإنسانية الشاملة، ربما دائماً في نطاق جدلية المختلف والمؤلف، وبذلك يتم فتح قناة غنية بين الأدب المقارن والأدب العالمي، بحيث تعطي منهجية الأدب المقارن للعالمية الأدب مصداقيتها ومسوغاتها المفتقدة.

ثالثاً، وبالمطعم يصعب أن تحقق هذه المراجعة النظرية من خلال الانكفاء المعرفي والتقوق داخل الأسوار، ونحن نعيش في عصر الأنظمة المتقاطعة والأنساق المتعددة. ولذلك، وعلى الرغم من أن الأدب المقارن يبدو كأنه الضحية أمام الهجمات والانتقادات المتكررة من الأنساق المجاورة، فلا بد له من العمل على مواجهة المنافسة التي تطرحها في وجهه هذه الأنساق المعرفية الجديدة المشرقية وتحويل العلاقة إلى نوع من التساند والتبادل. ولا يستطيع إنسان أن يزعم أن الأدب المقارن لا يستفيد حالياً من هذه الجهود، ولكن المطلوب طبعاً العمل على تغيير منحى المنافسة إلى نوع من التفاهم والتفاعل والانفتاح ولتكن عملية جدلية نزيهة.

رابعاً، وإذا انتقلنا من المناخ الأدبي إلى المناخ الثقافي العام، فإنه يحسن بالأدب المقارن إظهار مزيد من الاهتمام بالقضايا الإنسانية الكبرى التي تشغل ساحة الدراسات الأدبية الجديدة مثل مضاعفة التصدي للمركزية الأوروبية والغربية وخليقتها الهيمية الأمريكية (المتصاعدة في القرن الحادي والعشرين)، والتخلص من امتدادات الكولونيالية، والسبق إلى الإسهام في بناء مسار سليم لموجة العولمة الثقافية المشرقية، ومكافحة التمييز العنصري الثقافي بكل أشكاله وتمثلاته، والمحيلة دون انقسام العالم ثقافياً إلى طبقة فائقة الغنى والموارد، ومقابلها طبقة مدقعة تحت حزام الفقر، كما هو منظر. ويتبع ذلك تأكيد التواصل العالمي وكشف الفجاء عن الثقافات المقموعة وتهوية تجاريلها، والإفادة من جميع ثقافات العالم في شتى أنصافه من أجل إغناء الفكر الإنساني، ويصعب اتهام الأدب المقارن بأنه مقصر في هذا المجال ولكن يصعب كذلك اعتباره رائداً والمطلوب من الأدب المقارن أن لا يكون أقل من الأنساق الأدبية الأخرى تركيزاً على هذه الموضوعات الإنسانية المعاصرة. خامساً، وعلى أية حال، تقتضي كل هذه الأهداف النبيلة نوعاً من التأسيس المعرفي والعلمي بحيث لا تتخذ شكل أهداف أيديولوجية مسطحة على النظام المعرفي وعرضة للمزادات الفكرية والعاطفية أيضاً. وإذا تم ذلك بشكل أو بآخر أي بفعل

تطور طبيعي في النظرية وتسلل تراكمي في الممارسة، فإن انخراط الأدب المقارن في هذه القضايا المعاصرة يمثل إحياء لرسائله ودعما لها ودفعاً لتعميد المناخ المعرفي لقيام جدلية مستمرة أو توازن خلاق بين الثابت والمتغير، وبين الموضوعي والذاتي، وبين المعرفي والأدبي الجمالي، وأخيراً وبين القومي والإنساني أو الخصوصي والعالم. ونعترف أنه من السهل التلذذ بهذه الكلمات البراقة، ولكن ليس من السهل تأسيسها على قواعد تتمتع بحد أدنى من التماسك. وبمثل هذا المحتوى والهدفية للأدب المقارن يمكن لهذا النظام المعرفي أن يمش بحملة أدبية واسعة تهدف إلى إسهام باتجاه إيجابي في مناخ العولمة المطل على القرن الحادي والعشرين، وربما إلى تصحيح مساره باتجاه أكثر إنسانية وأكثر ديموقراطية وأكثر تمسكاً بتراث القيم الإنسانية العليا، بحيث تتيج عملية ذوبان الحدود في عالم التّم فرصة مساواة بين مختلف مناطق العالم - إن كان لها أن تتم - وفرصة إبداع جو موات لتفجير الإبداع الإنساني المشترك. وقد تكون كل هذه التصورات نوعاً من الأماني الخلبية، وقد تكون اجتهادات ذات أساس، ويصعب الاعتقاد بأنها غير ذات أساس. وفي جميع الأحوال يجب الاعتراف بأن تحقيقها لا يتم في طرفة عين، ولكن لا يجوز في الوقت نفسه إنكار وجود مؤشرات مشجعة على الأفقين الشرقي والغربي، ولأسيما في مشرات التصارع الكمي في الدراسات المقارنة وتوسع الجامعات في برامج الأدب المقارن.

رابعا، لمحة حول الأدب العربي المقارن

بغيت كلمة أخيرة لا يد منها حول الأدب العربي المقارن. إن هذا الحقل المعرفي الجديد يواجه مهاماً كبرى حتى يستطيع الانتساب الحقيقي وليس التابع إلى الموكب العالمي الجاد للأدب المقارن، وهذا الموضوع له جوانب كثيرة، ونؤثر الاكتفاء في المجال الحالي بتأكيد ضرورة الالتفات إلى النواحي التالية: الأولى: انتقال للتأليف العربي المقارن من المدرسية والتكرارية إلى الابتكار ومن السكونية إلى التحليل والاجتهاد والريّة. الثانية: متابعة التطورات العالمية من خلال الانفتاح على مختلف وجهات النظر المطروحة في ساحة المعرفة الغربية وكذلك في الساحات الأخرى من العالم غير الغربي ولأسيما المنطقة الإسلامية المجاورة ومنطقة الشرق بمفهومها الأوسع. الثالثة: البحث عن حلول ومخارج من خلال الجمع الواعي بين مواكبة التطورات النظرية والتطبيقية للأدب المقارن المعاصر على المستوى العالمي من جهة، والسعي من جهة أخرى للإفادة من التجربة الأدبية العربية، بل والتجربة العلمية والحضارية في التلاقح والتواصل والتكيف مع الظروف الخارجية وعملياً

التبادل والتفاعل بين المركز والمحيط وكذلك بين المحلي والخارجي على امتداد التاريخ العربي في الماضي وكذلك بدرجة أقوى وأكثر تنوعاً ووضوحاً في الأدب العربي الحديث. وكلها تجارب معرفية غنية كفيلة بأن تثري مسيرة الأدب العربي المقارن لو أحسن توظيفها لهذا الغرض من خلال أفق متفتح رحب. (١٢) ولعله من المفيد أن نضيف هنا أيضاً أهمية الموقع الجغرافي للوطن العربي بوصفه كان دائماً جسراً بين الشرق والغرب، وبوصفه أيضاً من خلال أطرافه المتعددة شديد الاتصال المباشر الروحي والثقافي والحضاري والبشري مع أجزاء كثيرة من العالم ولأسيما قارات آسيا وإفريقيا وأوروبا، إلى جانب حركة الهجرة البشرية التي تمثل حالة مقارنة شديدة الغنى والتنوع.

الهوامش

١. انظر مثلاً جدول أعمال مؤتمري (٢٠٠٠، ٢٠٠٣) على التوالي للرابطة الدولية للأدب المقارن. ICLA Bulletin Vol. XVIII, No 1-2, 1998-99, Bingham Young University: 5-30. ICLA Bulletin, Vol. XX, No 1, 2001, Bingham Young University: 111-112.
٢. انظر ص ١٠٦-١١٥ من: Mary Ann Caws. (What are We About? For Personal Criticism?) In: Comparative Literary History as Discourse, in honor of Anna Balakian, edited by Baltes, Javitch and Aldridge, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wein, 1992.
٣. الكتاب السابق ١٢٩-١٣٩.
٤. انظر Güllén, Claudio Tr By Cola Franzen, Harvard University Press, 1993. The Challenge of Comparative Literature.
٥. جوست الأدب المقارن ٢٩-٢٠.
٦. Jost, Francois. Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice Introduction to Comparative Literature 29-30, in: The Comparative Literature Today Summer 1999 608.
٧. والملاحظ أنه لا أحد يذكر الفلسطينيين بكلمة، وهم الهنود الصغر الغائبون الحاضرون انظر.
٨. انظر مثلاً مراجعة الكتاب من باحث مقارن في جامعة برنستون Theodore Ziolkowski ((Comparative literature Theory, Method, Application)), in World Literature Today Summer 1999 608.
٩. انظر شرح هذه المبادئ العشرية في: حسام الخطيب الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة، الدورة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ٢٧٠٠، ٢٧٠٠-٢٧٧.
١٠. كما هو شائع في بعض الجامعات الأمريكية، ويصرحوا لم أتبين موضع المشكلة في هذا الشأن.
١١. بقصد هنا الانتساب في أفتاب التخصص إلى أدب قومي معين أولاً ينطلق منه الأدب المقارن، فلق المقارن العربي هو أستاذ الأدب العربي والمقارن، إلا إذا كان متحرراً في قسم من أقسام اللغات الأجنبية. وبالمناخ لقب إدوارد سعيد الأكاديمي هو أستاذ الأدب الإنجليزي والمقارن.
١٢. أصبح ضرورياً للأدب المقارن العربي للعمل على توظيف ثمرات التجربة الغربية المعكوبة والخاصة بالحضارية القديمة لخلق أساس لما يمكن أن يكون اللون المحلي الخاص بالأدب المقارن العربي. ويمكن مراجعة بذور هذه النظرة في الفصل الرابع ولأسيما ص ٧٧-٨٨ من حسام الخطيب: أفق الأدب المقارن، دمشق، دار الفكر، ١٩٩٩، ط ٢.

أعمال غالب هلسا الروائية والقصصية بوصفها سيرة ذاتية

عمر شبانة *

عالم ينهض في مكانه. وهذا ما يجعل روايته تجمع ملامح من السيرة، فالسيرة عند أندريه مورو هي «البحث الشجاع عن الحقيقة» (مورو، أوجه السيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧).

نظرياً، يتحدث الناقد د. جابر عصفور عن منطقة التماس والتقاطع بين الرواية والسيرة الذاتية، فيرى أن هناك وحدة مرنة تجمع الأنواع الكتابية، وهي وحدة «تصل فن السيرة الذاتية بفن الرواية في منطقة التماس أو التداخل التي تتحول فيها الرواية (ويخاصة رواية التكوين أو النشأة *Bildungsroman*) إلى رواية سيرة ذاتية (*autobiographical novel*)، أو تتحول السيرة الذاتية إلى عمل روائي لا يتردد النقاد في نسيان إطاره المرجعي الشخصي من حيث هو سيرة ذاتية، والإحاج على إشاراته السردية إلى نفسه بوصفه قصصاً تخيلياً، أعني قصصاً بلغت الانتباه إلى علاقاته الداخلية، قبل أن يلتفت الانتباه إلى مرجعيته الخارجية، وينتسب إلى عالم الرواية بما ينطوي عليه من خصائص نوعها» (جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى، ١٩٩٩).

وكما يرى عصفور، فالسيرة الذاتية مهما كانت متأصلة في صفاتها الأدبية، أو موهلة في الذاتية، تشير إلى عالم تاريخي يجاوز الذات التي كتبتها، ومن ثم تسمح بجمع معلومات غير أدبية حول «واقع» ما خارج نص كتابتها، لأنها تنهني في النهاية على الإدلاء بخبر أو إخبار عن هذا الواقع في تعينه التاريخي وتحققه المرجعي.

ويرى الفرونسي أندريه مورو أن كاتب السيرة الجيد، هو من يوسع رؤية الحصابين الأسود والأبيض في النفس البشرية. وأن يرينا كيف يمكن للإنسان الذي يتوجب عليه أن يسوق هذا الروج

السؤال الأول الذي نطرحه على هذا البحث، فيما يختص بروايات غالب هلسا، هو: أين يمكن أن نعثر على شخصية غالب في كتاباته؟ وإلى أي حد يجوز اعتبار بعض شخوص رواياته تجسيدا، أو قناعاً، له؟ وهل نستطيع قراءة الوقائع الفنية في عمله الإبداعي بوصفها وقائع حدثت فعلاً؟ وهل نستطيع - إذن - أن نقرأ رواياته وقصصه بوصفها سيرة ذاتية، ليس له كشخص، بل بما تعكسه من رؤية للمجتمع الذي عاش فيه؟

يسعى هذا البحث، في صورته الحالية التي هو عليها، إلى استقصاء ملامح شخصية غالب هلسا وسيرته الذاتية والاجتماعية كما نجدها في روايته سلطنة خصوصاً، وإلى ذلك، فإن أعمال غالب عموماً ستكون طريقنا لمعرفة ملامح اجتماعية وسياسية وثقافية من حياة الأردن في الثلاثينيات والأربعينيات ومطلع الخمسينيات من القرن العشرين. ففي اعتقادنا أن كتابة غالب، الروائية منها والقصصية وكذلك الفكرية والسياسية، كانت سعيًا لكشف حقائق وإعادة بناء عالم انهار، وتصوير

* كاتب من فلسطين

الصعب أن ينسج مغلماً يمكن أن يخفق. وأخيراً، فما يميز أشخاص السيرة أنهم ليسوا مكيفين، مثل أشخاص الرواية، لكي يعفونا من الحاجة إلى الإقدام على عمل أو اتخاذ قرار، لأنهم موجودون بالفعل.

وفي محاولة لفهم أسباب ودلالات ارتفاع نسبة رواية السيرة الذاتية، كمياً وكيفياً، بالقياس إلى كتب السيرة الذاتية، يرى عصفور أن الدلالة الأولى تتصل «بملافة جنس الرواية نفسه بفن السيرة الذاتية». أما الدلالة الثانية فتتصل بعلاقة السيرة الذاتية نفسها بمساحة المسكوت عنه في المجتمع، ومن ثم تحديد درجات المباح أو المنهي عن النطق المباشر به في الكتابة الذاتية. وتتنصرف الدلالة الثالثة والأخيرة إلى طبيعة أو نوع الاستجابة التي يستجيب بها المجتمع إلى أشكال الإفضاء أو الاعتراف الشخصي في الكتابة التي لا تفارق هموم الذات الفردية وهواجس رغباتها.

ويؤكد عصفور أن الرواية أقدر من السيرة على سبر أغوار التجليات المختلفة لانتقاسات الذات في مستوياتها المتعددة، وذلك بسبب الطبيعة الحوارية للرواية، وقدرتها على الجمع بين الأصوات المتألفة والمتنافرة. وهذا الأمر ينطبق، ربما أكثر ما ينطبق، على رواية الاعتراف التي تزايد حضورها الإبداعي في الأدب العالمي، كاشفة عن ميل الفرد المعاصر إلى الإفضاء بكونهم نفسه، والاعتراف إلى نظيره بما يدين الاعتراف من حال شعائري أقرب إلى التطور. فرواية الاعتراف تكتب عادة بضمير المتكلم الذي تتكشف به أعماق المؤلف المضمير.

وكما يورد موروا، فقد قام سارتر بعد نشر جوانب من سيرته الذاتية في كتابه «الكلمات: سيرتي الذاتية»، بالتوقف ليكمل عمله في رواية. قائلاً: «لقد حان الوقت لكي أقول الحقيقة أخيراً، لكن لا يمكن أن أقولها إلا في عمل تخيلي». ويضيف «نويت كتابة قصة.. أمر فيها بطريقة غير مباشرة ما كنت أنوي قوله سابقاً في نوع من الوصية السياسية.. سأبدع شخصية يمكن للقارئ أن يقول عنها: هذا الإنسان هو سارتر». هذه نظرات سريعة في العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية، نقاط اللقاء والافتراق.. سندعمتها في قراءتنا هذه، وفي تحليلنا لمحتويات الأعمال الفنية التي سنتناولها، وما يمكن اعتباره مفاصل من سيرة ذاتية/ اجتماعية للمؤلف.

مقدمات أولى

بالتوقف عن كتاب غالب «أدباء علموني.. أدباء عرفتهم»، نجد فيه شكلاً من أشكال السيرة الذاتية، الحيائية والأدبية والنقدية، ومؤلفه وهو شكلاً قد يكون نادراً، إن لم يكن جديداً، في الكتابة

العربية. وفي هذا الكتاب الذي يضم معالجات غالب لعدد من الكتب والكتّاب الذين قرأ لهم، نقرأ أيضاً أثر هؤلاء في كتابته هو نفسه، كما نجد أصداء من سيرته كقارئ وكاتب ومن هذا بهما أن ثبتت قوله في فصل «الزير سالم».

«بدأت ممارسة الكتابة وأنا صغير جداً.. كانت الكتابة عاري السري، وسيلتي للخروج من الرتبة والمل. وحين قرأت كافكا فيما بعد، انفجرت عوالم الحلم في داخلي.. لم يعلمني أحد الكتابة ولم يشجعني أحد على المضي فيها. كنت أقرأ لأكون أفكاراً خاطئة لم يمن أحد بتصحيحها. كنت قد أعددت نفسي للبحث عن (أرسين لويين) لأشاركه في مغامراته.. سألني إسكافي القرية الذي كان يعبرني روايات (أرسين لويين) إن كان شخصية حقيقية.. فأنقسمت له أنه حقيقي، وأن أخي الأكبر الذي يعرف اللغتين الإنجليزيتين والفرنسية هو الذي قال لي ذلك. لكنه لم يكن قال ذلك بالطبع..»

وفي مقطع تال، يتحدث هلسا عن الفجر الذين كانوا يحلون في قرية ماعين، فيراه غالب الطفل بعين من قرأ الزير سالم، وعرف من أهل القرية أن جساس- قاتل كليب- هو الجد الأكبر للفجر، فيحاول غالب- مع أطفال القرية- الانتقام من الفجر لمقتل كليب، فيروح يشتم جساس أمامهم، لكنه يلحظ أن ذلك لا يثير غضبهم. ثم يأخذ في سرد مفاصل من السيرة، وما جذب فيها، خصوصاً جليدة زوجة كليب وأخت جساس، وصراعا بينهما. وينتقل إلى مرحلة ربط حرب البسوس ببعض صراعات قبائل القرية، التي كانت «معارك محدودة، بالحجارة والعصى، بين قبيلتين من قبائل العوازم» (وهذه- كما يخبرنا- قبيلة من المسلمين). ولأن المعارك تلك لا تكن إلا «مجرد احتكاكات لا أهمية لها» راح يشحنها «بمعطيات حرب البسوس، مما أضفى عليها أبعاداً أسطورية».

ومع قراءته ويرث ستيفنسن، يأخذ غالب في استعادة مناخات ترتبط لديه بقراءة هذا الكتاب، فيستعيد- مثلاً- ليلة باردة في بيت أخيه المنزلة في مادبا، ثم يستعيد عواصف تلجج تهدر حول بناء المدرسة الداخلية (يقصد المطران) وهو في سريه يحاول استجلاب الدفء

وفي تعليقه على سؤال من شاب أردني كان يدرس معه في القاهرة، يقول إن ذلك الشاب كان يشكو سوء حظه وسوء حظ الأردنيين جميعاً، لأنه في كل بلاد العالم تحدث أشياء غريبة ومفيرة تنبع للكتاب أن يكتبوا قصصاً وروايات، أما الأردن فلا يحدث فيه شيء يستحق الكتابة، فكيف يمكن للأردني أن يكون كاتباً؟. ويعطى غالب اتفاقه مع الشاب مع بعض التحفظات.

ومع ذلك كتب غالب كثيرًا عن الأردن، عن مجتمع القرية والمدينة وتفصيله، وقدم قراءته للمكان بتناصره وتفصيله وجمالياته. ووجد في حوار معه قوله «أقول فوكنر كنت أحتار كيف أصيغ من الحياة البطيئة والزمنية في القرية فعلاً درامياً، فوكنر جطني أرى الأحداث ليس كما وقعت، ولكن عبر تحولاتها في المجتمع» فيما بعد سيروي غالب كيف كتب «وديع والقدسية ميلادة وأخرون»، قبل أن يقرأ فوكنر، ثم كيف كتب «زنوج ويدو وفلاحون» بتأثير من فوكنر. ففي الفصل المخصص للكاتب الأمريكي المعروف، يتحدث غالب عن كونه ولد ونشأ في مجتمع يتحول من البداوة إلى الزراعة، ومن الزراعة إلى التجارة. ويعود ويتذكر ذلك الطالب الجامعي، فصار الواقع اليومي في خانة الاحتمالات، ويات يكتسب حيوية مدهشة، وتنوع لا حد له. وفجأة «امتلاً البشر حولي بإمكانات لانهاية»، فمة في الأردن، كما في غيره من دول العالم، ما يستحق الكتابة، وهذا ما فعله غالب في رواياته، بعد سنوات، وكما لم يفعله سواه ويشير غالب إلى نقطة هي غاية في الأهمية، حول وجوده في المدرسة الداخلية، ببنيته الجسدية الضئيلة، وكثافة الطلبة الكبار التي كان يستحيل اختراقها، فاختار من بينها نماذج لروايته وقصصه. ثم يتذكر أنه كان يكتب مواضيع الإنشاء لعشرة طلبة، على الأقل، لإرضائهم، ولكنهم ظلموا يحرقوه لأنه - كما يقول - «لم أكن أصلح لشيء إلا لهذه الأمور (يقصد الكتابة) التي لا تجعل من الإنسان رجلاً». وفي هذا توضيح لنظرة كانت سائدة حول مفهوم «الرجولة»، ونظرة إلى اندمام أهمية الكتابة لدى المجتمع

زنوج ويدو وفلاحون

ما يهمننا من هذه المجموعة القصصية هو القصة التي تحمل هذا العنوان، وما ستركز عليه من هذه القصة هو ما يبرز نمط الحياة في القرية الأردنية كما يقدمه غالب. فالمقطع الأخير من القصة الذي يصور استقبال أهل الريف لزبدان المتعب وزوجته، وهما قادمان على حصان بعد قتل سحلول، يقم تناظراً ضمنيًا بين نمطين من الحياة ولهجتين وثقافتين. ففي حين تعكس لهجة البدو القاسية نمط حياتهم المغلفة: (أشوك مربي جدائل، ما قلت والله غير انك بدوي، وأنت فلاح مقطوع الأصل)، فإن لهجة الريف الشفافة تصور تسامح أهلها وطبيعتهم (والله ما حد رايح الصلاة في هالسطة، أبونا الله يسامحه ما يقطع فرض لو كانت حتى ثلج) وهذا الصراع يخفي صراع ثقافتين ونمطين من الوجود. البدوي العدواني والريفي المتسامح.

تسرد قصة «زنوج ويدو وفلاحون»، في فصولها الثمانية، مشاهد من سيرة حياة قبيلة بدوية، وتصور على نحو دقيق مجموعة من العلاقات داخل القبيلة وبين أفرادها، من جهة، وعلاقة القبيلة بالفلاحين الذين يعملون لديها من جهة ثانية، وعلاقتها كذلك بالضابط الإنجليزي المعروف «جون باجوت جلوب» والمطب بدأبو حنينة» من جهة ثالثة. وهي في ذلك كله تقدم رؤية للمجتمع الأردني في حقبة تاريخية محددة، هي الفترة التي شهدت تأسيس «إمارة شرقى الأردن» مطلع العشرينيات من القرن العشرين، والمجتمع المحكوم بالعلاقات العشائرية.

وتظهر في القصة صورة البدوي في علاقته مع الضابط الإنجليزي، فيما يحاول شيخ الصغيرة استغلال موقع الضابط لدى «الأمير» من أجل توظيف أبناء العشيرة في الجيش، ثمناً لوقوفهم مع الأمير لتأسيس الإمارة والدفاع عنها، فيبشرهم بوعده «سيدنا» أن يقدمهم على غيرهم، ف«سيدنا ما ينسى وقفتكم معه». وفي هذه الشريحة من الصورة، يبدو الضابط ساذجاً في اعتقاده أنه يكسب ولاء هؤلاء البدو عبر تمسكه بعاداتهم وحرصه البالغ على التقيد بها. فالراوي يعتقد أن البدو كانوا يتظاهرون أمام الضابط «بالتعلق الشديد بتلك العادات» وهم يعلمون أنه «سهاسي ملعون الولدين» كما يهمس رجل لأخر يجلس بجواره، فيسمع «الصباح» - كما يطلقون عليه- همسه. والبدو يراقبونه «بسخرة يحدون إخفاها». وفي الجهة الثانية يقف الضابط بطموحاته وأحلامه ومخاوفه من هذه المغامرة الغدة التي يعيشها مع هؤلاء البدائيين الذين هم على استعداد للقتل لأدنى سبب، فهو يحلم أن يسكن «بيتاً ريفياً على ضفاف إحدى البحيرات، الملك جورج السادس يستقبله في قصر بكنجهام ويمنحه لقب فارس».

وديع والقدسية ميلادة

في كتابه «أبناء علموني»، وفي فصل عن علاقته بروايات فوكنر، ثمة فقرة يتحدث فيها غالب عن رواية فوكنر «الحرام» ويطلها «بويي»، فهذا البطل الذي يفقد مسدسه في لحظة، يدرك أنه فقد شيئاً أساسياً في شخصيته، ويرى غالب كيف اعتقد «بويي» أنه يفقدان مسدسه - كمن أصيب بعاهة، لأن الأمير المحارب لا يجوز أن يفقد عدته، لذا يفضل الموت. ومثل بويي هذا، يجدنا غالب عن فارس بدوي من قريته، أصيبت ذراعه اليسرى بالغنغرينا، فقرر الطبيب قطعها، لكن الفارس البدوي قال إنه يفضل الموت، ومن هاتين الحالتين، بويي والفارس البدوي، يخلص غالب إلى أن «سمة الكمال العضوي صورة

للأمير المحارب». وعليه يؤكد أن قصته «البشعة» قد كتبت بتأثير هذه الصورة.

وحدة البشعة هي عن رجل كان عليه أن يقدم إلى «محاكمة» حيث يضعون النار على لسانه ليثبت براءته من تهمة العلاقة بامرأة. ولما كان يعلم أن العلاقة حقيقية، وكان على يقين بأن الجرمه ستحرق لسانه، فحين جاءت له أمه بالمرأة نفسها وأدخلتها عليه، اكتشف أن الخوف جعل منه عنيداً، فقتل نفسه، ورفض أن يهرب من القرية.

بالمقاييس نفسها التي حاكم بها غالب بطولة «بوبي»، يمكن القول إن البطل هنا أكثر من حالة واقعية، فهو تجسيد لواقع وتقاليد معروفة في العشرات البدوية الأردنية، وربما العربية، لكنه هنا ليس حالة ذهنية، وليكتشف زيف هذه التقاليد حين يجعل أهل البطل يحاولون بكل ما يمكنهم من الحل أن لا يخضع ابنهم للاختبار، بل إن أمه، وهي امرأة دامية، تساعد على الالتقاء بالمرأة التي يحبها، مع أنها لا تكف عن لعنه ولعن والده الذي لم يكن يكف عن مطاردة النساء حتى وفاته. ويقدر ما تكلف القصة عوالم نفسية لشخصها، فهي تكشف أيضاً بنية ثقافة شعبية مستقرة، مستخدمة في ذلك قاموس هذه الثقافة ومفرداتها.

ويستكمل غالب الغوص في هذه الثقافة من زاوية أخرى، فيقدم في قصة «وديع» والقدسية ميلادة وآخرين» نماذج للتخلف والخرافات التي تمش في مجتمع الريف والبدولة، فالمكان قرية تجمع النسمطين الريفي والبدوي، في لحظة توجههما إلى الاستشفاء لدى الطفلة التي ياركتها السيدة العذراء، وراح أهلها يستغلونها لمعالجة أصناف المرض العضوي والنفسي.

في الطريق يبرز لنا الراوي مفارقات غريبة من أجواء القرية، ثم يتقلنا، بسرد ساخر وتضميلي، إلى البلدة المجاورة، حيث على أهل القرية انتظار المرافلة التي ستقلهم إلى عمان. وفي القرية طبيب علف على باب عيادته «الفيل» لوحة سوداء كتب عليها بخط واضح «الدكتور متى عيد» وخط أصغر «اختصاصي أمراض النساء والأطفال والباطنية والعين والجلد والأنف والأذن والحنجرة والأعصاب». وفي هذه البلدة صراع بين الأطباء، ومنهم طبيب أشاع أن هنتر سيطلق غازات سامة تبديد جميع البشر ما عدا الألمان، وراح الطبيب يحقن الناس بحقن ضد الغازات، مقابل عشرة قروش للحقنة، ثم تبين أنه يظنهم بالأماء، محكوم وسحب رخصته!

ورغم أن الراوي يعرض ما يبدو لنا وقائع، بدءاً من صراع رهبان الكاثوليك والأرثوذكس ورعاياهما، والصراع بين هذين

الجناحين وبين اللبروتستانت، مروراً بالوعي البسيط، ولكن الكيخ والماكر للقرويين، فإن الصراع يدور حول هذا الوعي وما ينتج عنه. فأهل القرية يتوجهون للعلاج عند ميلادة، لكنهم بعضهم على الأقل - يمثلون وعيهم ودعاهم الذي يمكنهم من معرفة أن الدماء الذي يقدمه والد القدسية الطفلة ليس سوى زيت زيتون، معبأ في زجاجات تباع الواحدة منها بسعر خرافي (٥-١٠ جنيهات)، يتناسب مع حجم خرافة القدسية نفسها، لذا لن يتورع واحد منهم عن سرقة ما أمكن من هذا الزيت، ولن يتورع آخر عن قبول زجاجة «رشوة» من والد «القدسية».

إلا أن غالب يبرز الطفلة من فعل والدها، فهي تلعب مع الأطفال في الحارة عند وصول «الضيوف»، ولدى أداء الطقس في «الكهف المقدس» أصيبت الطفلة بالإغماء «سقطت على الأرض وهي تنشج وتصرخ بصوت مرسع حاد كأنه تحطم زجاج». صوت ينع على الربيع، بما يؤكد عدم اشتراكها باللعبة ذات الهدف التجاري. وقد اختار غالب أن يجعل ميلادة فلسطينية، فجعل والدها يرحب بالضيوف «بلهجة الفلسطينية التي تحول الكاف إلى شيء قريب من حرف الشين» كما أنه يجعل العذراء تظهر في الصورة «لباس فلاحية فلسطينية تحضن يسوع الطفل»؛ بما يشير، ربما، إلى وجود «القدسية» في فلسطين!

ثم صراع آخر في هذه القصة الطويلة (أو الرواية القصيرة، كما يسميها غالب)، هو الصراع بين القروي والمدني. وهنا نسترجع ما قاله غالب حول أثر فوكنر في كتاباته حيث يقول عن شعوره تجاه أهل المدينة «مارست انتقامي - انتقاماً لخبية ألي - من عمان، إن بدا أهلها ضيق الأفق، مفجوعين بأحلام لا تتحقق» (هذه الخيبة يعلن عنها في سلطنة أيضاً) فحين يذهب أهل القرية إلى المدينة، بما فيهم الطفل وديع وأمه، يتزلون عند الأستاذ إلياس - الشقيق الأكبر لوديع - الذي يتعامل معهم بازدراء، كما لو كانوا من الهمج. من هنا تأتي خيبة أمل وديع. وهنا يظهر لنا الراوي طبيعة مشاعر القرويين بعد دخول بيت إلياس «بعد أن كُوموا حاجياتهم قرب الباب، كان الجميع يشعرون بتأنيب وخوف غامضين، وراحت عيونهم تنجى إلى كل حركة تصدر عنهم». ورغم أنهم يحاولون منع كل ما يمكن أن يسبب مشكلة، فهم لا يتورعون عن تأنيب إلياس حين يقنع شقيقه الطفل وديع. ولتنير ثنائية الريفي والبدوي تركيبة شخصيته: فمن ناحية ثمة شعور عارم بالكرامة، يقابله - من ناحية ثانية - شعور بالذونية أمام الأستاذ، الكاتب، ابن المدينة!

ثلاثة وجوه لبغداد

ستقف عند الفصل الأول من هذه الرواية، الفصل الذي يظهر فيه

غالب المؤلف هو نفسه غالب «البطل». ففي الصفحة الثالثة من الرواية يكشف غالب هلسا اسم «بطل» روايته «غالب»، القادم لنتو من القاهرة إلى بغداد، وهو يتجول في شوارعها. وبعد صفحات قليلة نجد غالب هذا في شارع الرشيد، ونقرأ على لسان الراوي أنه «كان يود أن يعبر الشارع نحو الصيدلية. كانت المكتبة على يساره، وقد صفت أمام الباب أعداد كبيرة من الكتب. كتاب ما، غير محدد اجتذبه قبل أن يغادر الرصيف، فوقف أمام الكتب وأخذ يقرأ عناوينها. وخفق قلبه. كان هناك كتاب يحمل اسمه، بعنوان «زنج وبدو وفلاحون». أمسك بالكتاب وتفحصه. إنه من إصدار وزارة الثقافة والإعلام العراقية. الغريب أنه لم يرسل مخطوطة لتشر في العراق. فكيف حدث هذا؟». وهذا المشهد من أوضح المشاهد التي تربط السيرة الذاتية لغالب بروايته. فالبطل هو غالب هلسا نفسه، وهو مؤلف الكتاب المذكور كنوع من التأكيد على حضور مؤلف الرواية التي بين أيدينا. وفي وزارة الثقافة المتخيلة سيقابل غالب موظفا عجوزا يسأله عن مكافأة الكتاب، ويستغرب العجوز من اسم «هلسا...» لكنه ما أن دخل الوزارة الحديثة حتى وجد كتاب قصة رواية وشعراء يعرفهم ويعرفونه، بل يتوقعون مجيئه. ولكنهم تأدبا سأله عما حدث كي تبعد القاهرة، فحكى لهم أن ندوة أقيمت في القاهرة عن «المعطل الأمريكي في المنطقة العربية»، وأنه كان يرأسها، وعندما انتهت الندوة ألقوا القبض عليه ووضعوه في الطائرة المتجهة إلى بغداد.

هذه جميعا وقائع يعرفها كل من يعرف غالب هلسا عن قرب، وكل من قرأ عن تلك الندوة المذكورة وما جرى فيها وعلى إثرها. ففي هذه الوقائع تحديداً، وفي وقائع غيرها من الرواية أيضاً، نجد صورة غالب هلسا واضحة المعالم والملامح. لكن هذا لا يعني أن الرواية هي رواية وقائع أو رواية تسجيلية. فتمتد الكثير من التمثيل الذي لا علاقة له بالذكريات فقط.

٤. «سلطانة»

يستطيع قارئ أعمال غالب هلسا أن يجد جوانب كثيرة من الحياة الاجتماعية الأردنية في عدد من رواياته، لكن العمل الأضخم، والأهم في نتاجه الإبداعي الذي خصصه للأردن هو- في اعتقادي- روايته «سلطانة». ففي هذه الرواية نستطيع- ببساطة، ومن خلال معرفتنا بتفاصيل حياة غالب قبل رحيله النهائي عن الأردن من منتصف الخمسينيات- اعتبار شخصية غالب متجسدة في شخصية جريس. ولذا فإن القول بأن هذه الرواية تنطوي- أكثر من سواها- على شكل ما من «سيرة» غالب في الأردن، يجد ما يبرره. ورغم أن الرواية- كما يقول

الراوي- هي رد على سؤال عزة (حبيبة جريس في القاهرة) عن سبب رحيله عن الأردن وعدم عودته إليه، الأمر الذي جعله يستعيد هذه الحياة كلها، إلا أن القارئ سرعان ما ينسى عزة والقاهرة، ويتدمج في أجواء أردنية، بدءاً من قرية ماعين، وصولاً إلى عمان بكل تفاصيل الحياة فيها.

سكتفي بعرض مفاصل أساسية من هذا العمل الضخم، وبما يكفي للكشف عما اعتبرناه «سيرة» غالب من جهة، وعن سيرة المجتمع كما قدمتها رواية غالب من جهة ثانية. وبما يصور لنا طبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية في الأردن، خلال المرحلة التي تتناولها الرواية، وهي مرحلة تمتد من ثلاثينيات القرن العشرين حتى منتصف الخمسينيات منه. كما ستركز هذه الدراسة على التحولات العميقة التي شهدتها هذه المرحلة، من خلال نماذج وشخصيات مصادرها.

علينا هنا أن نستعيد بعض ما كتبه غالب- في كتاباته غير الروائية- عن قريته، وعن عائلته وقبيلته، وعن مدرسته الداخلية، وسواها ما يمكن أن يضيء تفاصيل هامة من هذه الرواية. ففي حديثه عن القرية، وهو غالباً ما يأتي ضمن سياقات من الحنين والتذكر، لا التأريخ والتوثيق، يكتب غالب، في دراسات ومقالات كثيرة، أشخاصاً ووقائع تتقاطع مع شخوص وحوادث ووقائع الرواية التي نحن بصدها.

نشير هنا- مثلاً- إلى ما جاء من طفولته، وعن كونه ولد واكتشف أن له أمين: واحدة يناديها «بمة» والثانية يناديها «بمة» أمينة. وهذه الأم الثانية، كما نعرف من كتاباته، وكذلك من الرواية، هي أمه بالرضاعة والمفارقة التي نتوقف عندها- ابتداءً- هي أن أمه أمينة هي امرأة من قبيلة مسلمة، وظلت ابنتها أختها في الرضاعة حتى كبر وغادر الأردن. وستشكل هذه المرأة محوراً هاماً في حياة غالب، كما شكلت في حياة جريس الذي يقول «حين كبرت رحت أتساءل: كيف يحدث في مجتمع متعصب دينياً، العائلة والقبيلة فيه تشكلان وحدة عضوية متماسكة

ومعادية للعالم. كيف قدرت أمي أمينة المسلمة أن تصب طفلاً من عائلة غريبة، ومسيحية كمان، دون أن تسأل نفسها أنا شو بيرطني فيه؟». هذا التساؤل يحتاج دراسة معمقة للبيئة التي أنتجت هذه الحالة، رغم إمكانية القول إنها الشذوذ الذي يؤكد القاعدة ولا ينفيها. والمرأة الأخرى التي تستشكل محطة هامة في حياة جريس، هي سلطانة، فمن «سلطانة» هذه؟

جريس يجسد غالب، لأنه يلتقي معه في أمور عدة: نشأ في ماعين، ودرس في المطران، ثم سافر إلى بيروت ليدرس في جامعتها الأمريكية. وكما يقول جريس نفسه «عشت في مدن

المطران التي يدرس جريس ويقيم فيها، وحيث بيت سلطنة في جبل اللويدية، الأرقى في عمان الأرمينية، تتكشف لنا عوالم المدينة الصغيرة، فنرى جوانب من الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية فيها.

صورة عمان من أواخر الأربعينات إلى مطلع الخمسينيات، هي صورة مدينة صغيرة لكنها تعيش - كما يبدو - حياة تحظى بقدر من الحرية والتنوع. فعلى صعيد الحياة السياسية يشترك جريس ومجموعة من أصدقائه بنظم من الحياة الحزبية، يتداولون النشرات في اجتماعات شبه سرية، ويسهرون في ناد ثقافي يحشد الحزبيين والمثقفين من تيارات متصارعة. ومن خلال العلاقات الحزبية والعمل السياسي، تتكشف تفاصيل كثيرة، بعضها ذو طابع سياسي بحت، وبعضها الآخر ذو سمة اجتماعية أو ثقافية. لكن الرابط بين هذه العناصر قوي جداً، بحكم أن شخصية جريس تجمع هذه الأمور كلها وتشكل محورها.

بعد انتهاء دراسة جريس في عمان، وعودته إلى القرية، يكتشف أن الكثير قد تغير، وأن الناس لم يعودوا يفكرون إلا في النقود وفتح دكان في عمان أو... فنقول له أنه إن الدنيا كلها قد تغيرت «فالناس كثرت والطلبات كثرت. أيام زمان كان الناس قلائل وكل شيء يسعر القرباب... كان الناس يجتمعون في مضافة العماشنة وتدور الأحاديث الحلوة عند العصر كان الشباب يركبون الفيل ويترسبون والبنات يزغردن للناظر...» وفي مقطع آخر من الرواية، حين يكون جريس مع عزة في القاهرة، ينفجر في دأله صوت يقول له «الأردن التي تحمل بها لم تعد موجودة حتى حين كنت فيها».

هذا التغير يحظى من الراوي بنصيب كبير من السرد، فهو يفسر ويحلل، من خلال شخصية سلطنة وشركائها، الكثير من الوقائع. وبهنا هنا أن نركز على عاملين يعتقد الراوي أنهما كانا وراء التحول: الأول يتمثل في دخول التجارة كعنصر جديد إلى نمط الإنتاج، حتى أن الزراعة أصبحت خاضعة للتجارة، فاضطر الفلاحون إلى بيع أراضيهم المرهونة للتجار حين لم يستطيعوا سداد ديونهم. والعامل الثاني هو التهريب مع فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨، ومع إسرائيل بعد قيامها. فقد وجد الكثيرون في تهريب القمح والعدس والشعير، إلى فلسطين، عبر الشريعة (نهر الأردن)، والعودة من هناك بالزيت والبنين المجفف، (وغيما بعد راحوا يهربون الخراف والبقر والدجاج، وفي مرحلة تالية سيبدأ تهريب الماس وسواه من المعادن) مصدراً لجميع الثروات، خصوصاً بعد قيام دولة إسرائيل، حيث الإسرائيليون يدفعون أضعاف الثمن الذي يدفع لهؤلاء للبضاعة في الأردن. أما دور

كثيرة: عمان، دمشق، بيروت، القاهرة، بغداد، أبيس أباد، برلين، وتونس... أحببت نساء في كل هذه المدن، ولكنني لم أعرف قط وجهاً أنثري وظل يلاحقني كوجه سلطنة في تلك اللحظة... أما سلطنة فهي، كما تبدو لنا في الرواية، أكثر من امرأة طبيعية أو حقيقية. ورغم كل شيء سنتعامل مع الجانب الواقعي منها، كأنثى أولاً، وبوصفها عنواناً من عناوين التحول من المجتمع الريفي إلى التجارة والحياة في المدينة، وصولاً إلى ما ملته في عمليات المتاجرة والتهريب إلى إسرائيل الناشئة حديثاً آنذاك، خصوصاً في تهريب الماس والمتاجرة به.

منذ بداية الرواية، نتعرف على بيت سلطنة في القرية بوصفه بيت «الحوارنة»، وذلك عندما تعود «أميرة» ابنة سلطنة التي تعمل خادمة في أحد بهوت عمان، حيث سافر مخطوبها إلى رام الله لقضاء الصيف. وإذا تعود الصبية وهي تجر معها كلباً لا يأكل سوى اللحم، فإنها تثير حفيظة أهل القرية الذين لا يجد كثيرون منهم الخبز، بل إن والدها نفسه يقول لها «يا ست أميرة، إنا مش لاقين الخبز، نقوم نطعم الكلب لحم؟». لكن الولد هنا ذو شخصية هزيلة أمام الشخصية الطاغية لزوجته سلطنة وابنته أميرة، التي هي بالتأكيد ابنة سلطنة، لكن لا شيء يؤكد أنها ابنته هو أيضاً، فسلطنة عاشت - منذ طفولتها - ألواناً من الحرية وصلت حد الانفلات، وهي امرأة خارجة على قوانين المجتمع، لا تخضع سوى لقوانين حريتها الداخلية.

نتوقف عند نشأة سلطنة، ابنة صاحب بقالة، أمها هي المرأة الجميلة الثرثرة الشهبانية المؤثرة لرجال القرية، والتي تدبر شؤون البقالة بنفسها، وتتألم مع سائق شاحنة صهيبي مالكا لها فيما بعد، في بيته كهذه، وفي قرية ذات مواضات وتقاليد اجتماعية راسخة، نرى الطفلة سلطنة تلعب بين أولاد من جيلها، أو أكبر قليلاً، في مكان يدعى «الهرج»، وتشارك في صيد العصافير وممارسة الطقوس الجنسية، وحين يحاول بعضهم الاعتداء على أنوثتها تصدى لأكثرهم وتهين في ذكورتها، ثم تبدأ علاقة مع الخوري صليباً، زير النساء الذي لا يرتوي. لكن هذا كان في طفولتها، وقبل أن تكتشف إمكانات توظيف جسدها وأنوثتها وجمالها، وأصبحت - كما يقول جريس بحسرة وألم العاشق البعيد زماناً ومكاناً عن عشوقته - موسماً تعرف كيف «تبيع جسداً لتتري» ولتقود صاحبة تجارة مزدهرة.

كان بيت سلطنة في القرية متميزاً عن بيوت القرية، بفخامته وأثاثه، بما يوحي ببعض ملامح شخصيتها، لكن انتقالها إلى عمان سيوضح لنا المزيد من هذه الملامح، كما سيضع أمامنا عالم المدينة الذي انتقل إليه جريس. ففي عمان، حيث مدرسة

ومرهقات ويبدو عليهن الشقاء أكثر مما يبدو عليهن طابع المهنة. والرحلة هذه، في سريتها، تشبه رحلة في عالم الثورة السري حيث المخاطر قائمة في كل لحظة.

وفي ارتباط وثيق مع مفاصل الحياة السياسية، تكشف عن لقطات سريعة لجوانب من الحياة الثقافية، عبر وجود شخصيتين لمبدعين هما شاعر وقاص في الحزب كما تأتي قراءات جريس المتنوعة التي تدل على وجود الكتب والصحف والمجلات، وهذا ما يشير إليه غالب هلسا نفسه في كتاباته النظرية. ففي مدرسة المطران يمكننا أن نعلم على مشاهد متعددة لجريس وهو يقرأ أو يكتب في مجلة المدرسة. وقد عثرنا فعلاً على كتابات مختلفة له في المجلة الموجودة في أرشيف المدرسة، من هذه الكتابات مقالة وقصة قصيرة.

ونستطيع أن نذكر هنا، أن في الإمكان العثور على الطفل وديع، في رواية غالب القصيرة «وديع والقدسة ميلادة...» في لحظة قراءة، وهي لحظة تتطرق بقراءة الصحيفة التي نشرت خبر الطفلة المقدسة «ميلادة». أو بقراءة الكتاب المقدس لوالديه. وثمة إشارة متكررة، في «سلطانة» كما في «وديع». وفي كتاب «أدباء علموني إلى وجود المكتبة في بيت الأخ الأكبر الأستاذ إلياس. وهذا واحد من معالم حياة ثقافية ما.

خلاصة

نخلص ما سبق إلى خلاصات أسية، تتركز حول نقطة واحدة، هي أن رواية سلطانة، وسواها ربما من روايات غالب، قد نهلت في صورة أساسية من حياته وطفولته تحديداً، ويصرف النظر عما إذا كان ممكناً اعتبار «سلطانة» رواية ذاتية، أو سيرة روائية، ففي الإمكان التعامل معها كرواية تنطوي على وقائع محورية في حياة الأردن في تلك الفترة التي يكتب غالب عنها، وهي رواية تكتب الأشياء بأسلوب وديع متقدم ليس كاعتراقات أو ذكريات، بل كإعادة بناء لتلك العناصر التي تتناولها، سواء على صعيد بناء الشخصيات الروائية بناءً يقع بين الواقعي والأسطوري، أو على مستوى بناء الوقائع بما يخدم رؤية فكرية وفنية في آن. فكل ما في سلطانة يشير إلى أن غالب قد أراد منها تقديم صورة عن فترة من حياة الأردن، هي مرحلة تحولات عصفت بالبلاد.

ويلخص ذلك عبارة جريس وهو يذكر الأردن من القاهرة، حيث يقول «الأردن التي تحلم بها لم تعد موجودة حتي حين كنت فيها». كما يؤكد حديثه عن التحولات المختلفة، بدءاً من التحول من زمن القروسية، زمن «أمنة. الحلم الرومانسي...» إلى زمن التهريب والمتاجرة مع إسرائيل، زمن المرأة الأخرى «سلطانة». الشيق الطعون.

سلطانة في هذا العمل، فيتخض في حديث جريس عن التحولات التي كانت تجري في الأردن قبل خروجه منه، وذلك حين يصف سلطانة بأنها «متعاملة مع إسرائيل، ومهيرة حشيش». وهناك إشارات إلى شخصيات عالية المستوى في الحكم ممن يشاركون سلطانة في هذا العمل.

وعلى صعيد الحياة السياسية، ثمة نماذج لحزبيين شيوعيين، وآخرين بلا ملامح محددة. فالشيوعيون هم الأشد حضوراً هنا، وهم يحضرون عبر علاقاتهم بجريس، ومنهم الطالب والمعلم ومنهم الموظف الكبير في وزارة الخارجية. أما نضالهم فلا نرى له أثراً في الرواية، بل نجد اجتماعات ونقاشات. لكننا نعلم على نمط من «النضال» يتمثل في محاولة موسى (أحد قادة الحزب) إقناع جريس بزيارة نائب في البرلمان، للتفاهم معه على كيفية تخطيطه من قصته مع «أميرة» ابنة، بحكم قرابته مع عيشتها كما يظن القائد الحزبي، فأمية ادعت أن النائب قد اغتصبها. وتأتي محاولة موسى للتدخل مقابل خدمة سيقدمها النائب للحزب، فهم يظنون منه أن يؤثر في البرلمان ملف قضية من القضايا التي تهم البلد (قضية من قضايا التهريب). لكن جريس يذهب مع موسى ويسهران ويشربان مع النائب، ثم يسخر من شرب الويسكي في مكتب النائب، ويعطى بعدها تخطيطه عن التدخل، يقول لنفسه «يدعوني النائب لأسهر في مكتبه الباذخ». يستعمل ستار الوطنية لأساعده في التوصل إلى اغتصاب فتاة قاصص يجب أن يعلم أنني لم أنخدع. أنا وموسى لنا لعبتنا. شو دخل الحزب لهحمي جريمة»

في هذا السياق نذكر أن مناضلاً (هو طعمة) مطروداً من الحزب بتهمة العمالة لضباط في المباحث المصرية (كانوا أعضاء في الحركة التقدمية للتحرير الوطني)، هو الذي قدم أميرة للنائب ليكبس رضاه. وهذا يعني أن الحزب الذي طرد طعمة دون محاكمة عادلة، وأشاع عن علاقته بالأجهزة الأمنية، ما دفعه إلى الانحراف. يخضع هنا لمحاكمة جريس ونقد.

نشير أيضاً، إلى الجنس والدعارة، فبعد أن كان الجنس عبارة عن ممارسات قائمة على اللعب والعاطفة، في صور فردية، هاهو يصبح له مؤسسة وسماسرة ومراكز لتقديم هذه الخدمة- البضاعة. فيذهب إليه الرفاق الحزبيون الذين- يبدو أن- لا بدل أمامهم لتفريق طاقاتهم المكتوبة سوى هذا السبيل، فنراهم في شوارع العاصمة وأزقتها يتسكعون وينتظرون لحظة حضور «القواد» الذي كثيراً ما كان يعترضهم ويعرض عليهم خدماته، وهاهم في أحد الأحياء البائسة، وسط العتمة، يفوضون في رحل وروائع حيوانات وسواها، ليصلوا إلى نساء بلا جمال، سمينات

المياه البدئية والرمزية الرحمية في الفكر الاسطوري الشرقي القديم بدايات التكوين

محمد الصالح العياري *

لا بد أن نبين على صعيد منهج التفكير «الميثي» خاصيتين أساسيتين وافتقا نشأة الفكر الشرقي القديم بصورة عامة:

١ - خاصية التماثل بين الذهني والمادي في الفكر الميثي القديم، إذ نجد في الاسطورة الشرقية القديمة تماثلاً قائماً بين ما هو مادي طبيعي وبين ما هو متخيل في سياق التطابق: أي بمعنى أن الميثي يفسر الطبيعي، والطبيعي يفسر الميثي ويتطابق معه، وبالتالي فإن الظاهرة الطبيعية لا تنفصل عن الظاهرة الذهنية، فكلهما يعينين طبيعة الفكر الاسطوري ويحددان طبيعته التماثلية.

٢ - خاصية مركزية الدافع الجنسي كعنصر خلاق في الخلق والتكوين الإلهي حيث نجد أن أشكال الخلق والتكوين الإلهية، قد نشأت عن الاتحاد الجنسي بين آلهة الخلق، ومن عرق هذه المسألة تستمد الرمزية الرحمية وصلتها بمياه الخلق إذ نجد على سبيل المثال أن الزواج بين الآلهة البدئية يتمثل في نفس الوقت مع العناصر المادية الطبيعية، وتكاثر ذرية هذه الآلهة البدئية يتمثل أيضاً مع التكاثر القائم للعناصر المادية في الكون: وعلى هذا الأساس يشكل الدافع الجنسي خاصية أساسية في البناء الملحمي الاسطوري، وهذا ما سنكتشف عنه في سياق هذا الموضوع.

لقد قرأنا في الاساطير الشرقية القديمة وفي الديانات السماوية للتوحيدية أن الخلق لم يظهر عن عدم، وإنما كانت له بداية «هيوولية» ظهر عنها الماء الذي هو أصل كل شيء، فالاسطورة البابلية تقول: «في البدء أو في الأزمان الأولى لم يكن سوى المياه والضباب: وفي الديانة اليهودية يقول (التكوين-١)، «في البدء خلق الله السماوات والأرض وكانت

* الأسطورة السومرية *

تحتل مسألة الخلق والتكوين في الفكر الاسطوري الشرقي القديم عمقاً أساسياً في نمط هذا الفكر الذي يعرض علينا حكاية بدء الخلق والتكوين: وسنجد في متون الاساطير القديمة، أن معظم الشعوب والجماعات البدائية والقديمة قد أوجدت أساطيرها التي شكلت لديها بدايات فعلية جادة للتفكير، ما انفكت تتطور باستمرار إلى أن بلغت أوجها في أساطير ما بين النهرين التي جسدت أولى مغامرات العقل البشري، وسنحاول في هذا السياق أن نتناول اشكالية المياه البدئية وصلتها بالرمزية الرحمية في اسطورة الاينوالماليش وملحمة جلجامش في بلاد الرافدين القديمة، وستكون على أية حال مقارنة أولية سترمي من ورائها إلى الكشف عن بعض المضامين والصيغ الذهنية البدائية للخلاقة المتعلقة بموضوع قصة الخلق كما بعثته الآلهة لأول مرة: وقبل أن نكشف عن اشكالية الصلة بين المياه البدئية والرمزية الرحمية في الاسطورتين القديمتين المذكورتين،

* شاعر وباحث من تونس

الأرض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة وروح الله يرفرف على وجه المياه.. ونقرأ (في القرآن الكريم- سورة هود) «وهو الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء»

نلاحظ من خلال هذه الأقوال الأسطورية والدينية السماوية التي تعرض لموضوع المياه البدئية، أن في البدء كانت المياه ولا شيء سواها قد وجد في الكون، لهذا تقرر الأسطورة والدين أن عن الماء قد نشأ كل شيء كما خلقته الآلهة للكونية لأول مرة، بل أن عن الماء ظهرت الحركة وتفتقت من قلب السكون وبالحركة ظهرت تحركات الموجودات البدئية، ثم ظهرت اشكال الوجود تباعا حسب مشيئة الآلهة، وستفكرنا النصوص السومرية عن كيفية خلق العالم الذي ظهر عن الاتحاد الجنسي الذي تم بين الآلهة البدئية عندما قررت الانتقال من حالة العماء والسكون إلى حالة الحركة والحيوية البدئية، وسوف ينطبق كل هذا الظهور الكوني البدئي عن المياه الأولى:

تقول الأسطورة السومرية القديمة: في البدء كانت الآلهة «نمو» ولا أحد قد وُجد معها وهي تمثل المياه الأولى التي نشأ عنها كل شيء، (١) وفي لحظة الخلق الأولى التي انبثقت عن المياه، تناسلت الآلهة تباعا بواسطة ثنائية الاتصال الجنسي، فالآلهة «نمو» قد أنجب ولدا وبنتا هما «آن» (إله السماء- مذكر) و«كي» (إلهة الأرض- مؤنث)، وكانا ملتصقين ببعضهما وغير منفصلين عن الأم «نمو» تزوج «آن» و«كي» فأنجبا ولدهما «انليل» (إله، الهواء)، ثم أنجب «انليل» ولده «ناناء» (إله القمر) الذي قد أنجب بدوره ولده «أوتو» (إله الشمس).

انطلاقاً من هذا التحديد الاتصالي الجنسي بين الآلهة السومرية، نكتشف أهمية فعل الخلق وانبثاقه عن المياه الأولى «نمو» ولكننا نلاحظ أن الأم للكونية «نمو» قد حبلت ذاتها، وإن كل المخلوقات لم تنفصل عنها وهذا ما يسمى «بالحمل الذاتي»، أو الاتصال الجنسي ذاتياً، فهي إذن أصل التخصيب الذكوري والأنثوي معا: وبالتالي فإن «رحم» الأم الأولى «نمو» ليس رمزاً للكثرة أو التعدد المنفصل، ذلك أن تعدد الخلق هنا يجري في «الواحد» الذي هو مبدأ كل شيء: وبمعنى آخر فإن رحم «نمو» يشكل هنا المبدأ الأول للخلق كما نشير من جهة أخرى إلى أن رحم «نمو» كرمز للأعماق المائية البدئية، يشكل ذات «الواحد» الذي ظهر عنه كل شيء، فالرحم هنا هو رمز للخصوبة والاتحاد الجنسي ذاتياً كبدية

أولى نشأ عنها الخلق: أي أن الرمزية الرحمية والمياه البدئية، تتماثل ذاتياً وجنسياً كمبدأ كلي للخلق
 أن الأم الأولى «نمو» في الأسطورة السومرية قد اتصلت بذاتها وعن هذه الذات البدئية الخالقة تناسلت الآلهة الكونية دون أن تنفصل عن الرحم «الأم» وبالتالي لم يظهر الخلق عن فعل «الواصل» أو «الاتحاد» كما سنرى ذلك في الأسطورة البابلية، لهذا فإن الأم الكونية «نمو» قد حافظت على نقاء رحمها الخالق، مما يعني هذا أن حركة فعل الخلق لم تنفصل عن الواحد كمبدأ للتأسيس: ويبدو من خلال هذا السياق الأسطوري السومري أن مرحلة الخلق التي باشرت بالآلهة «نمو» تتماثل على الصعدين الاجتماعي والسياسي مع مرحلة السلطة الكونية الأمومية للآلهة، بل وتسفر هذه النصوص السومرية عن مركزية هذه السلطة، ويشكل «الحمل الذاتي» للأم «نمو» واتصال ذريتها من الآلهة بالأم الأولى دالاً أساسياً على مركزية السلطة الأمومية كما تكشف عنها يعق معظم النصوص الأسطورية السومرية: وإن هذه السلطة سوف تفضي مكانها تدريجياً للسلطة السياسية المركزية الأبوية وتحديداً مع ظهور الإله «مردوخ» في الأسطورة البابلية: أن اشكالية الخلق والتكوين في الأسطورة السومرية لم تتم بواسطة الاتصال الجنسي بين إله مذكر وآلهة مؤنث، وإنما تم هذا الفعل الخلق بواسطة الحمل والتناسل الذاتيين، إذ عن الوجود الواحد (نمو) سيولد التعدد «تعدد الآلهة»، وإن مثل هذا التفكير الميضي المبكر سوف يشكل أول ارهاصة ذهنية لتحديد «الوادية» كمبدأ أولي للخلق: فالواحد يعود إليه مبدأ الكثرة، وهذه الكثرة لا تنفصل مطلقاً عن الواحد الذي يشكل سببها الأول، أي السبب الأول في الخلق. ومن جهة أخرى يمكن أن نلمس في أسطورة الخلق السومرية التجسيد الذكوري والأنثوي في الواحد الكلي «نمو» كمبدأ فاعل في نشأة المخلوقات: فالآلهة «نمو» تمثل إله الخلق المذكر والمؤنث الذي، اتصل بذاته فجاء العالم إلى الوجود، إن في رحم «نمو» قد تشكلت كل الموجودات، وهنا يمكن أن نكتشف عن التماثل القائم بين الرمزية الرحمية والمياه البدئية، وإن هذا التشبيه الرمزي تكشف عنه ماثلة أخرى قائمة بين مبدأ الخصوبة التي تجسدها المياه البدئية

وفاعليتها الخالقة وانعكاسها في المخيال.

يقول النص السومري:

١ - في البدء كانت الآلهة (نمو) ولا أحد معها، وهي المياه الأولى التي انبثقت عنها كل شيء.

٢ - أنجبت الآلهة (نمو) ولدا وينتا، الأول (آن) إله السماء الذكر والثانية (كي) آلهة الأرض المؤنثة، وكانا ملتصقين مع بعضهما، وغير منفصلين عن أهمهما (نمو).

٣ - ثم إن (آن) تزوج (كي)، فأنجبا بكرهما (إنليل) إله الهواء الذي كان بينهما في مساحة ضيقة لا تسمح له بالحركة.

٤ - (إنليل) إله الشاب النشيط، لم يطق ذلك السجن، فقام بقوة الحارقة بإبعاد أبيه (آن) عن أمه (كي)، رفع الأول فصار في السماء، وبسط الثاني فصار أرضاً، ومضى يرتع بينهما.

٥ - ولكن إنليل كان يعيش في ظلام دامس، فأنجب (إنليل) ابنه (نانا) إله القمر، لبيد للظلام في السماء وينير الأرض.

٦ - (نانا) إله القمر أنجب بعد ذلك (أوت) إله الشمس الذي برّه في الضياء.

٧ - بعد أن ابتعدت السماء عن الأرض، وصدر ضوء القمر الخافت، وضوء الشمس الدافئ، قام إنليل، مع بقية الآلهة بخلق مظاهر الحياة الأخرى. (٢)

من خلال هذا القص التمثالي الذي يعرض علينا قصة الخلق والتكوين، إلى أي مدى يمكن أن نكتشف أهمية الدافع الجنسي كدافع طبيعي قد لجأ إليه الإنسان الرافدي القديم كعنصر ذهني خلاق للكشف عن بدايات الخلق والتكوين الأولى؟

إن المتأمل في المدونة الأسطورية المصرية والرافدية القديمة، سوف يكتشف أن تقديس الدافع الجنسي في

مرحلة تاريخية متقدمة من حياة تلك الشعوب، قد أصبح يمثل فعلاً دينامياً في "تفتيق" ملكات المخيال الخالق

عند المبدع الشرقي القديم؛ وأن فعل «الانجاب» والزواج «برّة الأم» ، إنما يدل على أهمية الدلالة الرمزية للفعل

الجنسي والزواج الذي كان يجري بين الآلهة عندما أخذوا يباشرون عمل الخلق والتكوين الذي كان نتيجة لأفعالهم

الارادية المطلقة؛ وعلى نحو آخر نكتشف أيضاً أن العمل الجنسي كدافع طبيعي يشكل فعلاً أساسياً في العمل الذي

باشترته الآلهة، (فنمو) الأم الأولى تتصل بذاتها جنسياً بواسطة مبدأ الزدواج أو الاتحاد الذكري والانثوي الذي

تتشكل منه وحدة ذاتها الإلهية، أما بقية الآلهة الآخرين من ذريتها فانهم يتابعون عمل الخلق والتكوين بواسطة

الفعل الجنسي المنفصل من خلال التزاوج بين الآلهة المذكرة والآلهة المؤنثة مثل زواج (آن) (بكي).

إن هذا المقطع من أسطورة الخلق والتكوين السومرية يكشف على الصعيد التحليلي الميثي التماثل القائم بين العناصر

الفيزيائية المادية التي انبثقت عن المياه البدئية وجبايرة الآلهة الخالقة للكون كتعبيرات مخيالية تجسد عمل هذا

الخلق؛ وحين نتنقل من القراءة الخطية الميثية لهذا النص إلى القراءة الأفقية العقلية، نكتشف أن شروط وخصائص

الخلق المادية، إنما تمثل انعكاساً موضوعياً للكانات الذهنية الأسطورية، أي أن ما هو مادي بدني يفسر ما هو

ذهني ومخيالي، وعلى سبيل هذا التحليل يمكن أن نلمس قرابة واضحة بين التحليل الميثي لقصة الخلق والتكوين

في هذه الأسطورة السومرية وبين التفسير العلمي الحديث لهذا الخلق؛ فإذا أخذنا بتفسير (الانفجار العظيم) للكون

والتحليل الميثي لهذا الموضوع في المقطع المذكور، سوف نكتشف في هذا السياق ما يلي:

التحليل الميثي

١ - في البدء كانت المياه الأولى (نمو) التي انبثقت عنها كل شيء

٢ - أنجبت الآلهة (نمو) ولدا (آن) وينتا (كي) وكانا غير منفصلين عن بعضهما.

٣ - تسلسل زواج الآلهة الذي يتمثل مع تشكل الكواكب وبقية الخصائص الفيزيائية للمادة وانفصالها البعض عن البعض الآخر.

التفسير العلمي

١ - في البدء حدث انفجار في كل مكان وفي آن واحد فملأ الفضاء كله وهرب كل جسيم عن ما عده

٢ - عند هبوط درجة الحرارة إلى مائة مليار درجة مئوية تشكل ما يسمى بالصماء الكوني الذي يتكون من مختلف

الجسيمات الأولية وتتألف منها المادة المضطربة.

٣ - تكاثف الغاز المتشكل هنا وهناك تحت تأثير قوى الجاذبية أدى إلى انهيار المادة على ذاتها لتكون مجرات

الكون الحالي ونجومه وكواكبه.

إن هذا التحليل المقارني للرؤية الميثية والعلمية الحديثة حول بداية الخلق تكشف لنا عن أن أشكالاً الخلق واحدة عند

الإنسان الشرقي القديم والإنسان العلمي الحديث، مع الاختلاف في درجة استخدام الميثي والعقل لديهما

حتى تحبل بالمخلوقات ومن رحمها تتسلسل الموجودات والكانات المادية تباعا، فان اشكالية الخلق في الاسطورة البابلية سوف تتخذ مسارا جديدا سيقوم على التعدد والصراع الذي سيحكم مجتمع الآلهة، وسوف يؤدي كل هذا التغيير الى ظهور المدينة الإلهية الكونية: وتمثل «الينوما المش» أي (عندما كان في الاعالي) النموذج الأكثر تقدما ووضوحا للرؤية المخيالية التي سوف تكشف عن واقع جديد سيفضي في النهاية الى انهيار المجتمع الامومي الذي سيقوم على انقاضه المجتمع الابوي بزعامة مردوخ: تقول هذه الاسطورة: (عندما كان في الاعالي لم يكن هناك سماء،

وفي الاسفل لم يكن هناك أرض:

لم يكن (من الآلهة) سوى (الابسو) ابرهم،

(وممو) (وتعامة) التي حملت بهم جميعا:

يمزجون أمواهم معا:

قبل أن تظهر المراعي وتشكل سبخات القصب

قبل أن يظهر الوجود (الالهة الاخرى) (٣)

تكرس اسطورة الخلق في (الينوما المش) نفس اشكالية الخلق، اذ تشكل المياه البدئية العنصر المادي الذي سوف تظهر عنه جميع الموجودات، (فالآبو) يمثل (الماء الحلو) (وتعامة) تمثل (الماء المالح) اما (ممو) فهو يمثل عند بعض الباحثين في هذه الاسطورة البابلية (الامواج المتلاطمة) وعند البعض الآخر يمثل (الضباب) المنقشر فوق المياه.

ان هذه العناصر المادية الثلاثة التي تحمل اسماء الآلهة (الماء الحلو، الماء المالح، الضباب) كانت تشكل الحالة السرمدية الساكنة التي تلف الكون، قبل الاتحاد الذي جمع بين (الابسو) (وتعامة) ويمثل هذا الاجتماع الفعل الجنسي، اذ ان الاتصال الذي سوف يجري بينهما سوف تحمل بفصله (تعامة) ذريتهما من الآلهة، حيث سيولد لهما إلهان هما (لخامو) (ولخمو) وهذان الإلهان سوف ينجبان (انشار) (وكنشار) ومن اتحادهما يولد (أنو) اله السماء، وسوف ينجب (أنو) الآلهة (أبا) الحكيم إله الحكمة والفضة الذي سوف يلعب دورا رئيسيا في مجمع الآلهة البابلية ، وتكون له مكانة راجحة في بقاء دولة (مردوخ) حيث سيصبح بعد مقتل (الابسو) اله المياه العذبة البابلية.

يكبر الآلهة الجدد ويبد الضبيع والحركة في الكون، مما يحدث هذا الوضع الجديد قلقلًا وامتعاضا عند (الابسو) الذي لا يقلل القأقل مع الواقع الجديد، فيقر انهاء الامر والعودة الى

واختلاف وسائل وادوات العمل التقني لديهما: ولئن كان الانسان الشرقي القديم يستخدم شخصيات أسطورية مخيالية لتحديد الحقيقة المادية كأساس في بناء الخلق والتكوين ويمنحها اشباعا جنسيا اخصابيا كدلالة على الخلق والخصوبة والتكوين: فان الانسان العلمي الحديث، يفسر بداية ظهور الكون بوسائل نظرية عقلية وتجريبية علمية، ومع ذلك فالنتيجة النهائية واحدة: هي البحث عن اصل الموجودات والاشياء التي يتشكل منها هذا الكون الفسيح: وهذه الحقيقة يمكن البحث عنها في فضائين ماديين.

الفضاء الاول: تمثله المياه البدئية كحاضنة كونية انبثق عنها كل شيء وهذه الحاضنة تتمثل على الصعيد الميثي مع (رحم) الآلهة (نمو) التي انجبت ذرية الآلهة وأنسالها اللاحقين

الفضاء الثاني: يمثله الفراغ الكوني الذي حدث فيه الانفجار العظيم ونشأت عنه جميع الموجودات المادية والمجرات والكواكب والنجوم، وهو يشكل الحاضنة المادية الكونية لكل شيء.

ولكن مع أهمية الرؤية الميثية حول نشأة الكون عند الانسان الشرقي القديم، فان هذا البحث لا يتعدى المستوى المخيالي والسحري والطقسي للفكر الاسطوري، ففي الاسطورة السومرية، ترد كل أشكال الخلق والتكوين الى المياه الاولى أي اله عنصر مادي واحد (الماء) في السياق الرمزي، وان اختيار الشرقي القديم للماء كعنصر مادي واحد انبثق عنه كل شيء، انما يعود في الحقيقة الى أهمية القدرة النمانية والخصابية التي للماء، اذ هو يمثل مبدأ واصل الحياة: وقد بقيت هذه النظرة سائدة حتى عهد سقراط وفي جميع الديان السماوية اللاحقة التي تقول جميعا ومن الماء جعلنا كل شيء حي.

أما الانسان العلمي الحديث فانه ينطلق في تفسيره لنشأة الكون من تعددية العناصر المادية بخصائصها الفيزيائية والكيميائية ويتخذ من تشكيلها وانفصالها ومن وحدتها وانقسامها وتجزئتها مبدأ أساسيا في البحث عن أصل الكون، وهنا يكمن الفارق الموضوعي بين النزعة التحليلية المخيالية عند الانسان الشرقي القديم والنزعة العلمية الحديثة عند الانسان العلمي الحديث.

أسطورة «الينوما المش» الانتقال من القول بالخلق الذاتي الى القول بالتعدد كأصل للكون

اذا كانت المياه الاولى «نمو» لم تكن بحاجة لاتصال خارجي

حالة السكون السرمدية: وبالتالي يعزم على تصفية ذريته من الآلهة الشباب، فيعرض الأمر على (ممو) (وتعامه) أهمهم الكونية، لكنها بسبب نزعتها الأمومية والصلة الرحمية التي تربطها بأولادها ترفض خطة (الابسو) الشريرة، وقد تحللت لديه بصغر سن الآلهة الأولاد، فأجابه، بأنهم عندما يكبرون سوف يكونون عن هذا الضجيج الذي أقلق (الابسو) وجعله لا يرقد نهارا أو ليلا.

لكن خير التصفية يبلغ مسامع الآلهة الشباب فيقرون وينصحه من الآلهة (أيا) قتل والدهم (الابسو)، وكان ذلك بحضور أهمهم (تعامه) التي حسب بعض القراءات لم تحرك ساكنا وبقيت صامتا حيال القرار الذي تم تخاذه بصدد قتل (الابسو): وتروي الأسطورة أن الآلهة (أيا) ينفذ المؤامرة، فيذرع العمامة الملكية عن رأس (الابسو) ويقطع أعضائه الفناسيلة.

نلاحظ في سياق هذه الأسطورة أن حبل (تعامه) بذرية الآلهة قد تم بواسطة فعل خارجي، أي من خلال الاتحاد أو الاتصال (بالأبسو)، إضافة إلى وجود (ممو) (الضباب) الذي كان يفصل بينهما قبل فعل الاتصال، والدلالة الجنسية هنا واضحة من خلال عمل الحمل والانجاب، وعلى هذا الصعيد التحليلي لمضمون الأسطورة، فإذا كانت (نمو) قد حملت ذاتها وهي التي صدرت عنها الكثرة وتعدد العناصر وكل أشكال الخلق المادية، فإن جوف (تعامه) في (الأيونما إيش) كان مخفرا بتعدد العناصر (الابسو، تعامه، وممو)، مما يعني هذا أن أعناق تعامه كانت ملتصقة (بالأبسو) أي أن الدلالة الجنسية واضحة هنا كعنصر فعال في ظهور الخلق:

(وتجمع الصحب المؤلهون

أزعجوا بحركتهم (تعامه)

نعم لقد هزوا جوف (تعامه)

بروحون جيئة وذهابا في مسكنهم المقدس). (٤)

ان (الجوف) في هذه الأبيات يشير دلالة إلى (بطن) (تعامه) وفي هذا (البطن) تشكلت خيمرة الخلق الأولى، فجاء الآلهة إلى الوجود، وبدت الحركة في الكون، وبهذا الفعل سوف تستمد الرمزية الرحمية كل دلالاتها التمثالية في عمل الخلق والتكوين، وفي هذا السياق يمكن أن تكشف من جهة أخرى عن أهمية القدرة الإخصابية وحيز الخلق الأمومي الذي كرس سلطة النزعة الأمومية، وذلك من خلال سعي (تعامه) إلى الاحتفاظ بالسلطة وعدم العودة إلى حالة (اللاشكل) التي كان (الابسو) يطمح بالعودة إليها، ويفسر صمت (تعامه) أو

تواطؤها الغاضح لقتلة (الابسو)، هذا التمشي، إذ هي تريد تحقيق مسعيين، في وقت واحد: أولا الاحتفاظ بالسلطة لا يتم إلا من خلال استموار ذريتها الآلهة الشباب، وثانيا رفض عودتها إلى حالة العماء والسكون، مما يعني هذا رفضها لغزو رحمها أو جوفها مجددا بواسطة الفعل الجنسي، أي أن رفضها لاستباحة رحمها جنسيا يفسره احتفاظها بالسلطة وتمسكها بالنزعة كرمز لانكفاء رحمها عن الاتصال، ان رفض (تعامه) قرار (الابسو) للعودة إلى وضع (اللاشكل) أو (اللانماين) أي إلى الحالة السعيدة الأولى، إنما يتنزل في رفضها (لتدنيس) صلة الرحم بواسطة القتل، ويعني هذا أن قتل (الابسو) للآلهة الشباب، يعني واقعا إزاحة السلطة عن (تعامه) وتجريدها من نفوذها في مجمع الآلهة من خلال تدنيس (البطن) الذي أنجب الآلهة وكان سببا في إعمار الكون، ان (الابسو) بعد مجيء ذرية الآلهة إلى الكون أصبح مجرد ذكرى عند (تعامه) إذ لن يعود قادرا على التحكم فيها جنسيا، لأنها سوف تعشق أكثر، كل من حملت بهم في جوفها ومنحتهم الوجود، فهم رجالها المستقبليون أي من بهم تحافظ على السلطة والنفوذ الكونيين:

(فتح (أبسو) فمه، قائلا (لتعامه) بصوت مرتفع: لقد غدا سلوكهم مؤلما لي.

في النهار لا أستطيع راحة، وفي الليل لا يحولي رقاد لأدبرهم، وأضع حدا لفعالهم فيقيم الصمت ونخل بعدوا للنوم..

فلما سمعت (تعامه) منه ذلك،

ثار غضبها وصاحت بزوجها

صرخت وثار هياجها،

كتمت الشر في فؤادها وقالت

«لماذا ندمر من وهبناهم، نحن، الحياة؟». (٥)

ان قتل (الابسو) قد تم فعليا منذ لحظة الاتصال التي أدت إلى حبل (تعامه) بالنزيرة، وبالتالي فإن الحركة التي جمعت بينهما، قد وضعت حدا لأية عودة محتملة للوضع الساكن الذي كان يتحكم في امتزاج مياههما معا: مما يعني هذا أن السلطة الفعلية التي حصلت عليها تعامه لإدارة الشؤون الكونية، قد بدأت بمجيء الآلهة الشباب إلى الوجود. وتأتي عملية قتل (الابسو) كعمل طبيعي في سياق استكمال مشروع الخلق واستمراره من خلال نفوذ (تعامه) وهيمنتها على أشكال الخلق: ومن جهة أخرى كان لابد من التضحية (بالأبسو) لأنه أراد الإخلال بنواميس متابعة الخلق والتكوين

وللعودة بالكون الى العدم أو اللاتمايز: وسوف يشكل عمل القتل أي قتل الآلهة (الأب المؤسس) أول (درام الاهي) ومن هنا فصاعدا سوف يستعاد هذا (الدرام) مع نشأة المقدس في كل الاساطير القديمة اللاحقة، خلال الاحتفالات السنوية التي سوف تذكر البشر دائما بالزمن البدئي، وبالخطيئة الاولى التي ارتكبتها (الاله الاب) في حق استمرار الكون كما خلقته الآلهة البدئية.

لكن قتل (الابسو) لم يمكن (تعامه) من الاستئثار بالسلطة الالهية المطلقة، لان (أبا) الحكيم هو الذي سوف يترجع على السلطة ويدير الحكم، ومع ذلك لن تفقد (تعامه) نفوذها وسلطتها على المدينة وذلك بوصفها الام الأولى التي جلبت بالجميع.

لاشك أن (تعامه) سوف تدمر عن سكوتها أو تواطئها مع قتل زوجها (الابسو)، إذ سوف تجرد لاحقا من الكثير من صلاحياتها ونفوذها في مجمع الآلهة، نظرا للنفوذ المطلق الذي كان يمارسه (أبا) في ادارة الحكم وبناء المدينة الكونية التي سوف يلعب الاله (مردوخ) دورا أساسيا في استكمال بنائها الكوني والاجتماعي والسياسي.

لاشك ان التهتك الذي سوف يصيب جوف (تعامه) ونضوب حراكها الجنسي الاخصابي، هو الذي سوف يحرمها من هيبتها ويقلل من نفوذها في ادارة الحكم، ان رحما لن يعود هو ذاته، بل سوف يحل الى عهد (الابسو) والى الاتصال من جديد بالمؤسسين من الآلهة البدئية، ولكن سيوفت الأوان، وتدخل (تعامه) في حرب خاسرة مع الآلهة الشباب، بل ان ابناءها سوف يتنكرون لها لانها في نظرهم قد خانت (الابسو) وشاركت بصمتها في ارتكاب الجريمة.

الاله (مردوخ) يثأر للسلطة الابوية ويؤسس المدينة

ان النظام الجديد الذي أرسى دعائمه الآلهة الجدد أخذ يهدد المصالح المرتبطة بالنظام الماترياركي التقليدي بزعامة (تعامه) وزوجها (كنغو) وبالتالي أخذ الصراع يشتد حول الاستئثار بالسلطة المطلقة بين الآلهة التقليدية والآلهة الشباب من ذرية (تعامه). ونتيجة لهذا الغطر الناهم، (اجتمعت الآلهة القديمة الى (تعامه) وحرصتها على اقامة الحرب ضد أولئك المتعديين على التقاليد الكونية والتولميس البدئية، فوافقت على هذا الامر، وشرعت بتجهيز جيش كبير قوامه أحد عشر من الكائنات الغريبة التي أنجبها خصيصا لساغة الصدام.) (٦)

في المشهد السياسي الجديد لنظام الآلهة الشباب، أخذ الاله (مردوخ) يهز عرش (تعامه) مما أدخل اضطرابا في الاعماق المائية البدئية، فذهب اليها أنبأها وينتقدونها في ما آلت اليه الامور وليذكرها بالخيانة التي ارتكبتها حين تم القضاء على (الابسو) ولم تتصد لمشروع المتآمرون على السلطة:

(مردوخ) الذي أحدث الامواج فاضطربت لها (تعامه)

قلقة صارت، تحوم على غير هدى

والآلهة (الكبيرة) نسيت الراحة، في خضم العواصف

اضمروا الشر في سرائرهم

وجاءوا الى أهمهم (تعامه)

قائلين:

«عندما قتلوا زوجك «أبسو»

لبثت هادئة دون ان تمدني له يدا

وعندما خلق «أنو» الرياح الاربعة

اضطربت أعماقك وغابت عنا الراحة

تذكرني زوجك «أبسو»

تذكرني «ممو» المقبور وانديبي وحدتك

لم تعودي أما لنا، تهيمين على غير هدى

حرميتنا عطفك وحنانك» (٧)

ان تحريك (مردوخ) للأعماق المائية الأولى، لا يمثل في هذا السياق غير المس بالرمزية الرحمية (لتعامه)، أي انتهاكا لمصدر سلطتها الاموية، وان هذا التحريك للامواج يمثل على الصعيد الميسطقي استشارة دوافع ورغبات وشهوات قد ماتت أصلا عند «تعامه» وبالتالي لم تعد رمزا حيا للخصوبة والخلق، وبالتالي ضعف سلطتها وقدرتها الاخصابية والتمانية، مما يعني كل هذا ان الضرورة أصبحت تقتضي عند مجمع الآلهة الجدد القضاء على نظام (تعامه) الامومي والاستئثار بالسلطة (الابسو) ومحاولة التأسيس لنظام باترياركي جديد، وسوف يلعب الاله (مردوخ) دورا أساسيا في بنائه.

ينتصر (مردوخ) في الحرب ضد جيش (تعامه) فيقتل هذه الاخيرة ثم يسوي (السماء) من الجزء الاعلى لجسدها، ومن الجزء السفلي يسوي (الأرض). وبهذا الانجاز يرسى (مردوخ) دعائم النظام الجديد ويبني المدينة وعلى انقاض اللاتمايز يتم بناء معبد الاله (مردوخ) وتحصل القطيعة النهائية مع السلطة الامومية، وعلى هذا الاساس سوف ينهي النظام الجديد كل امكانية للعودة الى الاشكال أو العماء الكوني، ولكن

الرمزية الرحمية والقدرة الإخصابية التي للمرأة، سوف تحتفظ بدلالات الأعماق المائية التي تفيض دوريا خلال العادة الشهرية، حيث يجري في تلك الفترة على الصعيد الرمزي إحياء سلطة المياه البدئية (تعامه) فتستأثر بالسلطة من خلال الإطاحة بالهيمنة القضيبية ضد الرحم في تلك الفترة، وسوف تتركس الأم العشتارية هذا الدور الأحيائي للسلطة الأمومية

ان (تعامه) الام البابلية الكبرى التي شاركت في قتل زوجها (الآيسو) لم يغفر لها الآلهة الشباب خيانتها للاله (الأب)، وبالتالي فانها قد قامت بتدنيس حضنها، وتزوجت، بأحد الآلهة المتأمرين ضد السلطة الابوية التقليدية التي احدثت في التشكل والخروج من حال اللاشكل، ومن جهة ثانية فان (تعامه) لم تدخل في مساومات سياسية مع الآلهة الجدد وحصرها مع (مردوخ)، لأنها بمجرد ان سمعت بخطر الآلهة الجدد للانعقاد على السلطة، اعدت جيشا للقتال واعلنت الحرب التي أدت الى قتلها والاطاحة بنظامها، والملفت في هذا السياق ان (تعامه) لم تستخدم مفانها الجنسية ولم تستعمل اليها إليها قويا مثل (مردوخ) كان يمكن ان يقبل عرضها أو يرفضه مثل ما حصل (جلجامش) مع الآلهة (عشتار)، ويبدو ان هذا الامر ربما كان يعود لمسألتين أساسيتين:

أ - الاستئثار الأمومي المطلق للسلطة لم يكن قائما على دوافع جنسية إخصابية، سيما وان اشكاليات الخلق والتكوين كان ينظر إليها من زاوية إلهية مطلقة، مما يعني ان الاسطورة كانت تركز على الصراع بين العودة الى الانشاكل أو السكون أو الدخول في الحركة والتقدم، وهو الصراع الذي أدى الى قتل (الابسو) (رمز العودة الى السكون الكوني) والآلهة الجدد الذين كانوا يعملون للدخول في عالم الحركة والنظام الكوني الجديد.

ب - الدور الثانوي للدافع الجنسي والقدرة الإخصابية والنمائية، حيث كان النظام المسند الى الاسطورة معنيا بإرساء سلطة مركزية تقطع نهائيا مع أية إمكانية انتقائية تعود بالنظام الى العماء الكوني، وبالتالي لم تطلق على المرأة من الآلهات صفات الخصوبة والخلق والنماء والاغواء الجنسي الا بعد ان ظهرت المدينة وتأسست على انقاض النظام الجديد.

ومن ناحية اخرى لا تخبرنا الاسطورة البابلية في (الايونومايش) عن سيرة (تعامه) سوى بوصفها أمأ أولى

اتحدث بـ(ابسو) (الاب الاول) للخلقية، وانها دفعت حياتها ثمن خيانة ارتكبتها في حق زوجها ولم تكن طرقا وحيدا في حدوثها، ان (تعامه) في (الايونومايش) أم (الانجاب) وليست رمزا للنجنس والخصوبة، ولهذا لم تكن رمزا للعشق والجمال كما سوف يكون هذا الامر شأت الآلهات ربات الجمال والخلق والخصوبة مثل الأم (عشتار) في ملحمة (جلجامش)، وهذا ما سنشير اليه بعد قليل.

الرمزية الرحمية في ملحمة جلجامش :

«عشتار، الآلهة الإخصابية والام والغانية التي يستحيل معها العودة بالنظام الى المرحلة الأمومية

لاشك ان المرحلة (المردوخية) سوف تلعب دورا أساسيا في بناء المدينة والتأسيس للنظام الجديد الذي سوف يقوم على أشكال جديدة للصراع بين مجاميع الآلهة من ناحية والبشر من ناحية أخرى الذين كانوا يناضلون من أجل التحرر والانتقال من نير سلطة الآلهة المطلقة، وسوف تمثل اسطورة (الايونومايش) اهم سجل تاريخي يعرض علينا قصة الخلق والتكوين، وسوف تنتهي هذه القصة بقتل الاله (كينغو) المعرض على قيام الحرب، ومن لحمه ودمه وعظامه، يصنع الانسان لكي يخدم الآلهة على الدوام، وإذا كانت اسطورة (الايونومايش) (عندما كان في الاعالي) قد حررت الآلهة الجدد من سلطة الآلهة التقليدية وحدثت قطيعة مع كل عودة بالنظام الى مرحلة العماء الكوني، فان ملحمة (جلجامش) سوف تتركس عديد المآثر الكبرى، اذ سوف تذهب الى تطوير فكرة الخلق والتكوين، وتسعى الى تحرير البشر من سلطة الآلهة المطلقة والجائرة، وذلك بعد ظهور (انكيدو) الى الوجود وقد خلقته الآلهة (عشتار) من طين وتراب حتى يكون ندا (لجلجامش) كبير الآلهة ومزسس النظام في (أورو). لا شك أن تعدد الموضوعات في ملحمة (جلجامش) لا يمكن حصرها بشكل هيّن فهي نص يشرع للخلق والتكوين البابليين، ان كان على صعيد التكوين أو خلق البشر وتأسيس المدينة، وسوف نكتفي هنا بدور الرمزية الرحمية وصلتها بأعمال الخلق والتكوين، حيث سوف يتعزز الدور البشري في عمل الاستقلال التدريجي عن سلطة الآلهة، اذ سوف يدور الصراع في الملحمة في هذه المرة بين الآلهة وانصاف الآلهة من ناحية والبشر ومجاميع الآلهة الكونية من ناحية أخرى. ويمكن تجسيد هذا الثالوث في ثلاث شخصيات رئيسية في هذه الملحمة: فالآلهة (عشتار) تمثل آلهة الخلق والتكوين والعشق والغواية، (جلجامش) يمثل انصاف الآلهة (نصفه اله

رفعت (عشتار) الجليلة عينيه
 ورمقت جمال (جلجامش) فنادته
 تعال يا (جلجامش) وكن حبيبي الذي اخترت
 امتحني ثمرتك (بذرتك) اتمتع بها
 ستكون أنت زوجي، وأكون زوجك
 سأعد لك مركبة من حجر الازورد والذهب
 اذا ما دخلت بيتنا
 فستقبل قدميك العتبة والدكة وسينحني خضوعاً لك
 الملوك والحكام والامراء
 وسيقدمون لك الأناوة من نتاج الجبل والسهل (أ)
 جواب (جلجامش) علق خطاب (عشتار):
 (أي خير سأناله لو اخذتك زوجة؟
 أنت؟ ما أنت الا الموقد الذي تصمد ناره في البرد
 أنت كالباب الخلفي لا يصد ريحا ولا عاصفة
 أنت قصر يتحطم في داخله الابطال
 أنت فيل يمزق رحله
 أنت قور لوث من يحمله
 أنت قرية تبلى من يحمها
 أي من عشاقك من أحببت على الدوام؟
 وأي من رعاك من أرضاك دائماً؟
 تعالي أقص عليك مآسي عشاقك (٩)

ان الملاحظة الاولى التي يمكن تسجيلها في هذا السياق من
 الخطاب، هو طهيعة الخطاب المختلف، ان لغة خطاب
 (عشتار) مبنيّة على طلب الرغبة والجنس واللذة والحب
 المعزز بالجاء والسلطة والمال والنفوذ، وعلى هذا النحو فان
 الدلالات العميقة في خطاب (عشتار) الموجه الى (جلجامش)
 لا نستطيع فك شفرتها الا بواسطة هذا التقابل بين العشق
 والاغواء والسلطة، أي هذا الحب مقترن بالحصول على المال
 والحكم، وهذا في اعتقادنا ما يكشف عن (التباطن السياسي)
 الذي يشكل الطغيان الاساسية لهذا الخطاب، ويشكل الدافع
 الجنسي هنا عنصراً أساسياً في ابراز مكانة الخطة التي
 أعدها الاله لتجريد (جلجامش) من السلطة الزمنية، لانه قد
 تجاوز الخطوط الحمراء في دعمه (انكيديو) الذي ذهب الى حد
 قتل احد الحيوانات المقدسة والمساس بسلطة الآلهة للكونية،
 فكان القرار، الحكم بموت (انكيديو) والاطاحة بنظام
 (جلجامش).

لهذا تم استخدام (عشتار) للقيام بهذه المهمة الاغوائية
 ولعلها الزواج من (جلجامش)، أما الملاحظة الثانية فهي

والنصف الثاني (بشري)، أما (انكيديو) مخلوق (عشتار) من
 قبضة الطين فهو يمثل الكائن البشري، ومن خلال مشهد هذا
 الحوار الذي يجري بين (عشتار) و(جلجامش) الذي يدور حول
 الدافع الجنسي كعامل حيوي للاستئثار بالسلطة، نكتشف
 معنى هذا الصراع بين الآلهة (عشتار) وانصاف الآلهة
 (جلجامش) فالأولى تريد اغواء الثاني الذي يرفض هذا الاغواء
 لانه أصبح يدرك المرامي الاساسية (لعشتار) المتمثلة
 بالانقلاب على السلطة الذكورية من خلال الرمزية الرحمية أي
 العودة الى المياه البدئية بواسطة أسر (القضيب) في الرغبة
 الجنسية، والمخرج الوحيد الذي تبحث عنه (عشتار) رمز الخلق
 والجنس والرغبة والاغواء، هو طلب الزواج من (جلجامش)
 بعد عودته من احد انتصاراته الحربية مع صديقه (انكيديو)
 حيث تقع أسيرة في غرامه. وفي مقابل تحقيق هذه الرغبة،
 تعده بالعز والسلطة والرخاء الوفير، لكن (جلجامش) بطلنته
 يرفض هذا الطلب، ثم يذكرها للقرّ بالمصائر السابقة التي
 انتهى اليها عشاقها القدامى الذين بعد ان اغوتهم جنسيا،
 حولتهم الى مسوخ وبعثت بهم الى عالم الجحيم، بل ان
 (جلجامش) قد أدرك حقيقة المرامي البعيدة للآلهة الخلق
 والتكوين، التي أصبحت على ما يبدو متوجسة من
 الانتصارات المتلاحقة التي حققها (جلجامش) صاحب
 السلطة الزمنية في مدينة (أروك) والذي يحكم الى جانب
 (انكيديو) بنفوذ دون حدود، وان هذا على ما يبدو قد أخاف
 مجمع الآلهة التقليدية التي أقرت في مجلسها بعد احدى
 المعارك التي قام بها البطلان، بموت (انكيديو) الذي تجرأ
 وقتل حيواناً مقدساً، ولهذا كان لابد على مجمع الآلهة ان
 يفوض (عشتار) الآلهة (الأم المقدسة) والآلهة العشق) ورمز
 التهلكة والعهر الجنسي، للايقاع (بجلجامش) في الخوابة
 الجنسية حتى يتسنى لهم التخلص منه وينتهي مصيره الى
 نفس المصير الذي انتهت اليه كل عشاق (عشتار)، ولكن
 (جلجامش) قد أدرك كذلك بعد موت (انكيديو) بقرار من الآلهة،
 ان الجانب البشري فيه (نصف بشري) أصبح مهدداً، بل ان
 طلب (عشتار) الزواج منه قد يفسر أيضاً المساومة التي
 قدمتها في مقابل افتكك السلطة والعودة بها الى الحكم
 الامومي، ولكن (جلجامش) لم يقع في هذا المطب السياسي
 الذي نصبه الآلهة التقليديون للقضاء على حكم (جلجامش)،
 وبالتالي كان رفضه للزواج اكبر دلالة تفسر هذا المعنى:
 خطاب (عشتار) الى (جلجامش):
 (... لما ان ليس (جلجامش) تاجه

تكشف لنا عن الرفض والازدراء والاحتقار الذي يكنه (جلجامش) ضد (عشتار) ومن خلال الصفات المبتذلة التي يصفها بها، ندرك مدى عي (جلجامش) بالغاية الاساسية من وراء هذا الاغواء الجنسي، لهذا كان رفضه مطلقا لهذا الاتحاد بينهما

كما اننا ندرك من خلال هذا الرفض وعي (جلجامش) بالمأساة التي تعرض لها (الابسو) وكانت زوجته (تعامة) مشاركا أساسيا في تلك الجريمة التي أدت الى مقتله على يد الإله (أيا)، وبالتالي فإن (تعامة) قد مثلت دور الخطيئة والشر والخديعة، بالرغم من أنها تمثل الأم الكونية الأولى، وكانت النهاية ان دفعت (تعامة) ثمن خيانتها بالقتل على يد الإله (مردوخ) الذي خلص المدينة من الأثام والشرور التي ارتكبتها (تعامة) في حق الآلهة والمجتمع الجديد.

لقد سقط مشروع الآلهة الكونية التقليدية في الاطاحة بنظام (جلجامش) من خلال توظيف الدور (العشتاري) الجنسي والعشقي، ومع هذا السقوط انتهت كل محاولة للعودة بالنظام السائد الى السلطة الامومية، والدلالة على ذلك من (عشتار) في الاسطورة البابلية لا تمثل آلهة الخلق فحسب، وانما هي الآلهة التي يجتمع فيها المشق الجنسي واللذة والاغواء، في (الأم) المقدسة والزاني والعاشقة التي لا يمكن الاطفئان اليها، وبالتالي فإن حضنها لم يعد حضنا للقداسة فقط وانما للتدنيس والمرأوة الجنسية:

(أنت خير بلوث من يحمله
أنت قرية تبال حاملها)

ان المعنى الرمزي في هذين البيتين يحمل هنا دلالة التدنيس، بما هو تبرير رمزي للرفض، رفض الاتصال الجنسي والزواج، وهذا يعني ان زواج (جلجامش) (بعشتار) يمثل على مسعبد (المباطنة السياسية) في هذه الملحمة استسلامه لاعادة السلطة الامومية التي تجسد ميسيطيقيا العودة بالنظام الى المياه الأولى (عبر مياه الرحم) والسقوط في اللاشكل والمفوضى الكونية

ومن جهة ثانية فإن طلب (عشتار) التمتع (بثمرة) (جلجامش)، انما يجسد العودة القضيبيية الى الرحم كرمز للمياه البدئية، أي ان زرع (الثمرة) في رحم (عشتار)، انما هو سيجسد رمزي لنفوذ السلطة الرحمية ضد القضيب (كرمز للسلطة الذكورية)، وهذا ما يفسر رفض (جلجامش) للاتصال الجنسي والزواج (بعشتار)، وبالتالي فإن كل عودة قضيبيية

الى الرحم، لا تعني غير العودة للانغماس في المياه البدئية وإحياء لذلك الصراع الذي دار بين الآلهة التقليدية والآلهة الجدد الذين أسسوا المدينة وبنوا النظام وأحدثوا قطيعة مع كل عودة بالعالم والنظام الى حالة السكون السرمدي والعماه الكوني، وهنا يكشف الرحم في الادبيات الاسطورية في تماثل مع المياه البدنية والظلام الذي كان يخيم على الكون.

ان هذه الرمزية الرحمية تشير في ملحمة (جلجامش) الى أهمية الدافع الجنسي كمبدأ للخلق وعنصر وظفي في بناء الحياة الانسانية بأبعادها المختلفة، لهذا نلاحظ ان الدافع الجنسي في هذه الملحمة قد تم توظيفه في منحيين في اطار ثنائية الجنس المدنس والجنس المقدس:

ان (عشتار) التي خلقت (انكيكو) من قبضة تراب رمتها في البرية وجاء على هيئة كائن مزدوج (نصف انسان/ نصف حيوان)، قد تم ترويضه لاحقا في متن الاسطورة بواسطة امرأة (بني) والظلام الذي كان يخيم على الكون

التي لم يعرفها من قبل، وبواسطة إشباع هذا الدافع انتقل (انكيكو) من مرحلة كينونته الحيوانية الى مرحلة كينونته الانسانية التي جعلت منه كائنا مدنيا وندا (جلجامش).

وعلى هذا الاساس سوف يلعب الجنس المدني دورا اساسيا في تمدن الانسان ككائن اجتماعي، أي انه يشكل عنصر تأهيل وعامل حكمة في ترويض البشر وتحقيق انسيبتهم، وهنا يكمن (الترويض) الجنسي كدلالة (للتسييس) والتدنين، في حين ان استخدام الدافع الجنسي في المستوى الثاني في هذه الملحمة، كرمز للنفوذ وبناء السلطة، (فعشتار) صاحبة الحضن المقدس تحاول ان تستدرج (جلجامش) للاتصال الجنسي بها والتمتع (ببذرتة) فتشل في تحقيق هذا المسعى، لان خطاياها في الحب والعشق الجنسي كان مقترنا، بتحقيق السلطة والمال والجاه السياسي، هذا اضافة الى الفتك الذي كانت تقوم به (عشتار) ضد كل عشاقها القدامى، اذا فان الدافع الجنسي هنا مقترن رمزيا برمزيات الحراك السياسي للسلطة الذي افضحت عنه هذه الاسطورة

ان (عشتار) تعرض الحب على (جلجامش) بثمن، وهذا الاخير يرفض الطلب ويكشف لها بالتالي عن الخطأ

المشؤمة التي دبرتها الآلهة للعودة بالعالم الى العماء الكوني عبر استخدام وظيفي للقضيبي والرحم، ويعني هذا عند (جليجامش) ان كل عودة قضيبية للرحم، انما تعني اعادة تكرار المأساة الاولى أي قتل (الأب) (الابسو) على يد ذريته واستئثار (تعامة) بالسلطة، ولكن (عشتار) عبر رمزية الطقس والاسطورة سوف تستعيد السلطة الامومية وتحديدا خلال فترة العادة الشهرية عند المرأة، اذ كل امرأة هي تمثيل (لعشتار) الام الكبرى، حيث تتعطل عملية الاتصال الجنسي بين الرجل والمرأة التي تدخل مرحلة الحيض خلال تلك الدورة المرتبطة في الاساطير القديمة بدورة القمر. وبهذا تحيي المرأة رمزيا سلطتها المسلوبة من طرف الرجل الذي يدخل في فترة قمع جنسي وتعطل لديه الخصوبة الذكرية. وان طمعت المرأة يمثل على الصعيد الميسطقي عودة المياه البدئية الى الوجود التي يفرزها الرحم، وتتخلص المرأة من بعض الاعباء والوظائف اليومية.

(ولقد كان سكان بلاد الرافدين يعتبرون تمام البدر يوما تمحيض فيه (عشتار) وتستريح من كل أعمالها. لهذا فقد ارتبطت بهذا اليوم مجموعة من المهرمات كالشروع في السفر وأكل الطعام المطبوخ واشعال النار، وهي نفس المشاغل التي تستريح منها المرأة الحائض) (١٠)

وفي النص التوراتي، ثمة أيضا ما يشير الى الإحيائية الرمزية للمياه البدئية ممثلة بدم الحيض خلال فترة العادة الشهرية، وهي تمثل تعبيراً عن خشية الرجال ومهابتهم من نزيف دم النساء الدوري والمثير للريب والتدنيس وتبريز الثوراة، (ان في البهدة كانت عقوبة العلاقات الجنسية الموت خلال فترة العادة الشهرية... وفي وقت لاحق نقراً... وأبنة امرأة كان بها سيلان أي سيلان دم من جسدها تبقى سبعة أيام في نجاسة طمعتها، وكل من لمسها يكون نجساً، وكل من اتصل بها جنسياً يكون نجساً سبعة أيام) (١١)

وفي المجتمعات العربية الاسلامية التقليدية (الأرياف والقرى) لا تزال مثل هذه المعتقدات الخاصة بتدنيس دم الحيض، إذ تنزل المرأة خلال فترة الحيض ولا تعود الى فراش الزوجية الا بعد أن تتخلص من الدم الفاسد وتطهر حوضها.

إن على الصعيد اللاشعوري خلال فترة العادة الشهرية، تشتعل الحرب بين السلطة الامومية ممثلة بالمرأة الحائض والسلطة الأبوية من خلال تعليق الرغبة الجنسية ورفض

الاتصال بالرحم الحائض، ولكن المرأة في هذه الفترة تتأثر لسلطتها المفقودة، إذ تجبر الرجل على الدخول في مرحلة الرفض والانكفاء الجنسي، وتطفو على سطح اللاشعور الأنثوي، انتصارات (تعامة) و(عشتار) ضد الآلهة الذكرية، وفي المقابل يرفض الرجل خلال فترة الحيض لا شعوريا كل امكانية للعودة بالنظام والعالم الى مرحلة اللاتمايز أو الاشكال الذي يمثلها رمزيا الدم الفاسد الذي يفرزه الرحم الحائض. ولكن بجفاف الرحم من الطمث (المياه البدئية) عند انتهاء فترة الحيض، تخففي في أعماق اللاشعور مآسي (الابسو) و(تعامة) و(إينانا) و(دموزي) و(عشتار)، ويتخذ الصراع مجراه الطبيعي والانساني. نحو تطوير النظام وتفسير أهل الكون والموجودات، والانغماس في تجديد الحياة.

الهوامش

- ١ - راجع مفامرة الحقل الاولى - تأليف: فراس السواح، ص ٢٦، منشورات دار الكلمة، بيروت ١٩٨٥، ط ٤
- ٢ - راجع نفس المرجع السابق ص ٢٦-٢٧
- ٣ - راجع نفس المرجع السابق ص ٤٥، السواح
- ٤ - راجع نفس المرجع السابق ص ٤٦، السواح
- ٥ - راجع نفس المرجع السابق ص ٤٦، السواح
- ٦ - نفس المرجع السابق ص ٤٢
- ٧ - راجع نفس المرجع السابق ص ٤٨، السواح
- ٨ - راجع ملحمة جليجامش تأليف طه باقر، ص ١٠٨، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية، سلسلة دراسات (٢٠٢)، ط ٤، دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٨٠
- ٩ - راجع نفس المرجع السابق ١٠٩، طه باقر، جليجامش، ملحمة
- ١٠ - راجع لغز عشتار، تأليف فراس السواح ص ٧٥، ط ٤، منشورات دار المسارة دمشق سوريا ١٩٩٠
- ١١ - راجع الجنس في العالم القديم، تأليف بول فريشاور، ترجمة فائق جدوح، ص ٢٤٧، ج ١، ط ١، منشورات دار الكندي، بيروت ١٩٨٨.

المراجع

- ١ - راجع طقوس الجنس المقدس عند السومريين، تأليف صموئيل كرايمر، ترجمة نهاد خياطة، منشورات مكتبة الساتح، طرابلس، لبنان، ١٩٨٧
- ٢ - راجع الفكر الشرقي القديم، تأليف جون كوار، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة د. امام عبدالفتاح، امام، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت عام ١٩٩٥، العدد ١٩٩
- ٣ - المرأة الفروغونية تأليف كريستيان ديرويل نوبلوكو، ترجمة فاطمة عبدالله محمود، مراجعة د. محمود ماهر طه، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

المراجع بالفرنسية

- ١ - La naissance du monde sources orientales, Editions du seuil Paris VI 1959
- ٢ - Initiation a L'orient ancien D E Sumer a l' la bible Jean Battero Editions du seuil- 1992- Paris.
- ٣ - La pensée juive Ab'e cassis Armand. Imprime a Paris 75 par Brodard et Taupin 1967



سيلين

هجومى الكبير يستهدف الكلمة
لقد أصبحت موضوعا للحقد

انه جد صعب اختراع الكلمات وتغيير الأسلوب

محمد المزدوي *

ما زال «سيلين» كاتباً ملعوناً، وما زال صدور طبعة جديدة من كتاب من كتبه يشكّل حدثاً ثقافياً وسجالياً. فمنذ عدة سنوات انتقل السجال بخصوص هذا الكاتب إلى البرلمان الإسرائيلي بعد صدور الترجمة العبرية لرواية «سفر في آخر الليل»، بدعوى أن هذا الكاتب الراحل كان من غلاة المعادين للسامية ولليهود. ومنذ شهر صدرت، أخيراً، الترجمة الكاملة لـ «سفر في آخر الليل» باللغة الألمانية، بعد أن كانت الترجمة الوحيدة منقّحة ومختصرة بسبب تعقّد أسلوب «سيلين» ويسبب المفردات التي ابتكرها أو التي قام بختّتها.

ولعلّ هذا الكاتب، الذي ما تزال الكثير من كتبه ومن بينها *Les beaux draps* و *Bagatelles pour un massacre* وغيرهما خاضعة للمنع والرقابة في بلد ديموقراطيّ كفرنسا، استعاد بعضاً من الاعتبار بفضل قيام الممثل المسرحي الفرنسي الكبير «لوسّيني» بمسرحة فصول من روايته «سفر...» والتي عرفت نجاحاً منقطع النظير. كما أن الكتاب الذي أخرجه أرملته «ليست ديتوش»، منذ سنة، والذي تتحدث فيه بحب كبير عن زوجها الراحل، ضاعف من ردّ هذا الاعتبار لهذا الكاتب العصي على أن يوضع في خانة معينة. وبالرغم من الرقابة والإهمال الذي عرفته أعمال «سيلين»، فإن تأثير «سيلين» تخطّى حدود فرنسا وأوروبا، وجعل أحد كبار كتّاب اليابان «كنزابورو أوي» *KENZABURO OE* يعترف بتأثير «سيلين» على أدبه وعلى أدب كتّاب يابانيين آخرين.

* قاص ومترجم من المغرب يقيم في باريس

إنيساس سيميلويس» La vie et l'oeuvre de Philippe-Ignace سيميلويس
 سيقوم بمهمات طبية عديدة تحمله إلى الولايات المتحدة
 (١٩٢٥) إلى إفريقيا (١٩٢٦) وأوروبا (١٩٢٥، ١٩٢٦). في
 سنة ١٩٢٢ ستنشر روايته الشهيرة «سفر في آخر الليل»
 التي كانت مرشحة للفوز بجائزة «الفونكور» بحيث أن
 هيئة التحكيم إلى حدود أسبوع قبل إعلان النتائج كانت
 مع فوز «سيميلويس». ولكن خيانة بعض أعضاء التحكيم ومن
 بينهم «الأخوان روني» Rony، جعلت الروائي «غي
 مازلين» Guy Mazeline يحصل على «الفونكور»، وكان عزاء
 «سيميلويس» هو حصوله على جائزة «رونودو» Renaudo التي
 هي أقل هبة وأهمية. ومن سخریات القدر أن الفائز
 بـ«الفونكور» لهذه السنة (١٩٢٢)، أي «مازلين»، لم يعد
 يعرفه أحد من القراء، ودخل عالم النسيان المؤلم. وقد
 عرفت رواية «سيميلويس»: «سفر في آخر الليل» نجاحا منقطع
 النظير، بحيث أن الصحافة العالمية، ومنها الإيطالية
 والأمريكية والإنجليزية، نقلت أصداء عنها. وبعد
 هذه الرواية التي جعلته يشتهر كروائي بالإضافة
 إلى مهنته كطبيب، طفق ينشر روايات ودراسات
 تدافع عن الوحدة الأوروبية من خلال قضيبتها
 ألمانيا وفرنسا، منتقدة الدور اليهودي في إشعال
 الحرب الفرنسية الألمانية. ومن بين هذه المؤلفات
 التي جرت عليه مشاكل واتهامات وجعلته يعيش
 على الهامش، بعد أن انفض عنه معظم أصدقائه، Mea Culpa
 و L'Ecole des cadavres و Bagatelle pour un massacre وهذا الكتاب
 الأخير (مدرسة الجثث) نشر في هذه الفترة، ١٩٣٨، التي
 كان فيها «سيميلويس» يرتاد اجتماعات معادية للسامية. وقد
 تمت إدانته وإدانته دار النشر التي طبعت كتابه «دونويل»
 Denoel وفي هذه الفترة بدأ «سيميلويس» معاركه الهجائية ضد
 قسم من الصحافة. في سنة ١٩٤٤، أي عام بلوغه سن
 الخمسين، سيغادر فرنسا في ١٧ من شهر يونيو بنية
 التوجه إلى الدانمارك حيث وضع بعضاً في أماله في
 مكان آمن. في ألمانيا سيتم احتجازه هو زوجته في
 «بادن-بادن» ولن يحصل على فيزا للذهاب إلى
 الدانمارك. وسيقظران إلى ٢٢ مارس من سنة ١٩٤٥ كي
 يتوجهوا إلى «كونهاغن» حيث سيصلانها يوم ٢٧ مارس،
 وهناك سيتلقى خبر وفاة أم «سيميلويس» «مارغريت». في
 التاسع عشر من شهر أبريل، سيصدر أمر توقيف «سيميلويس»

تحدث «ليسيت» عن العلاقة التي كانت تربط بين
 «سيميلويس» و«سارتر»، وعن التقيظ الذي قام به هذا الأخير
 لـ«سيميلويس» في تقديم روايته «الغثيان». تقول: «في تقديم
 «سارتر» نقرأ جملة لـ«سيميلويس» مقتطعة من كتاب
 «الكنيسة» L'Eglise: لقد كان طفلاً دون أهمية جماعية، كان
 فقط فرداً. وعلى كل حال، فقد كان «سارتر» كثير
 الإعجاب بـ«سيميلويس»؛ ولم أفهم أبداً هذا التحول الكامل من
 جانبهِ. لقد تأثر «سيميلويس» كثيراً لهذا القلب...»

وعن «سيميلويس»، تقول أرملته: «كان رجلاً في غاية
 الطيبة. كل ما قام به، قام به من أجل الخير؛ كان يحب
 فرنسا، بلده، وكان يحب الناس بصفة عامة... لقد كان
 أكثر حناناً وحنوً مما يمكن تخيله، ولكنه كان يخفي،
 وهذا هو الحنان الحقيقي». وعلى أي فقد مات بسبب من هذا
 الحنان، وإذا ما تصادف أن كان في لحظة ما قاسية، إلى
 حد ما مع الناس، فمن أجل أن يغيروا أشكالهم وليس من

الناس لا يخفون،

أبداً بشكل عميق

ليجدوا ما يبحثون

عنه. إنهم يظنون

على السطح،

أجل سبب آخر. لم يكن يحب التدمير كذلك، وإذا ما
 تصادف أن كسر شيئاً ما فألأنه كان يتصور أنه
 غير مفيد. كان يريد أن يخلق وأن يخلق... كان
 صائماً، دون أي غرور وكان مستعداً للتعبير عن
 الإعجاب لكل من قام بعمل ما مثله. كان يعتقد أن
 الناس لا «يخفون» أبداً بشكل عميق ليجدوا ما
 يبحثون عنه. «إنهم يظنون على السطح» كان

يقول مقدماً عن الآخرين. كانت له فكرة واحدة: العمل...
 هذا الجانب الآتي من القرون الوسطى... كان رؤيويًا، ولم
 يكن إستراتيجيًا... كان يهشق النظر والملاحظة... كان
 مستعداً لأن يمنع حياته من أجل مريض ما، حياته لم تكن
 عزيزة عليه... الحياة... عدم التخلص من الحياة. كان
 عاشقاً للحياة. هوذا الشباب. كان يعشق الأطفال
 والحيوانات وكل ما هو نافع وجديد... كان يكتب من أجل
 الشباب، لأنه كان يعرف أنه لن ينتظر شيئاً من الرجال...
 الذين لم يفهمونه. لاحقاً، ربما.

وُلِدَ «سيميلويس» (لويس ديوتش) في ٢٧ من مايو سنة ١٨٩٤
 في بلدة «كُونهِنُو» بالساحية الجاريسية. وفي ١٩١٤
 شارك في الحرب الكونية الأولى كرفيق في الخيلة، وهناك
 سيتلقى جرحاً عميقاً، سيفقد ٧٥ في المائة من حركة
 ذراعه اليمنى. وفي سنة ١٩٢٤ سيحصل على الدكتوراه
 عن أطروحة طبية حملت عنوان «حياة وأعمال فيليب»

بتهمة الخيانة. في ٢ ديسمبر من نفس السنة سَيِّمَ اغتيالُ ناشر «سيلين» «روبير دونويل» في ظروف غامضة، وفي ١٧ من نفس الشهر سيتم إيقاف «سيلين» وزوجته. في الثامن والعشرين من شهر ديسمبر سيتم إطلاق زوجته. وفي ٢٤ من شهر يونيو من سنة ١٩٤٧ سيطلق سراج «سيلين»، وسيستقر في الدانمارك في مزرعة محاميه الدانماركي «ميكلسون» Mikelson على بحر البلطيق. في ٢١ من شهر فبراير من سنة ١٩٥٠ سيصدر حكم غيابي على «سيلين» بسنة سجنًا و٥٠٠٠٠ فرنك غرامة ويمصانة نصف أملاكه وسيصدر عفو عليه في أبريل من سنة ١٩٥١. في يوليو من نفس السنة سيعود هو وزوجته إلى فرنسا، وسوقع اتفاقا يعطي لدار نشر «غاليمار» حق الانفراد بنشر مؤلفاته، وسيستقر في منطقة «مودون» Moudon في سبتمبر من سنة ١٩٥٣ سيفتح عيادة طبية في

بيتته. في سنة ١٩٥٦ سيقوم «سيلين» بتسجيل أغنان. في ٣٠ من شهر يونيو من سنة ١٩٦١ سينتهي من روايته الأخيرة «ريكودون» Rigodon، وسيموت في اليوم التالي..

سيلين الكاتب

لعل «سيلين» يبقى الكاتب الفرنسي الكبير الذي تعرض لحملة تشييعية وتشهيرية. وقد حورب من كل الأطراف ومن كل الاتجاهات السياسية. من اليسار ومن اليمين. وقد جاءت روايته الأولى «سفر في آخر الليل» لتعطي الدليل على أنه بالإمكان كتابة رواية تختلف عن السائد ويمكنها أن تكون جماهيرية. وما ساهم في تعرض «سيلين» لهذا الوابل من الهجومات والانتقادات كونه يمتلك قدرة مجنانية لإذعة ومرة. كما أنه ظلّ وفيًا لصورة مثالية عن فرنسا التي يريد أن تكون. يدافع «سيلين» عن الأسلوب ضد الأفكار. ويبدو هذا جليًا من رواية «السفر»..

كان لأذعة، فحين يتحدث عن الثورة لصديقه «بيير ديفيرجي» Pierre Duverger، يقول: «الثورة... ولكننا نعيش الثورة كل يوم... الثورة الوحيدة، والحقيقية، تتمثل في ساعي البريد الزنجي الذي يتنكب خادمة... بعد أجيال قليلة قادمة، ستكون فرنسا خلاسية ومختلطة بشكل كلي، ولن يعوّد لكلماتنا من معنى... وسواء أعجبك هذا أم لا، فإن الرجل الأبيض مات في «ستالينغراد»..»

ويقول «بيير ديفيرجي» عن صديقه «سيلين»: «كان «سيلين» يرفض أن يخرط في أي حركة كانت. من الصعب أن يكون المرء وحيداً. كان يعيش بطريقة صارمة (اسبرطية)، مثل حكيم. لم يكن يشرب المشروبات الروحية أبداً، ولم يمتح أبداً. في صورة تعود إلي سنة ١٩١٤ كان يظهر فيها وفي فمه سيجارة، فكنت أذيعه. قال لي: «لا، لا، كانت فقط من أجل الصورة، كان كل الأصدقاء يحملون سيجارة في أفواههم، وبعد التقاط الصورة وضعت السيجارة جانباً». أعتقد أن باستطاعتي التأكيد على أن «سيلين» عموماً، لم يكن يحب الصحافيين كثيراً. فقد حضرت، مرة، لقاء صحفياً أجري معه في منزله بـ«مودون» وسعته يؤكد، دونما ضحك، عكس ما يعتقد تماماً. وجاء الضحك بعد انصراف المحاور. إن ما أقوله لا ينطبق، بطبيعة الحال، على كل الصحفيين الذين نشروا

روايته الأولى

«سفر في آخر الليل»

تعطي الدليل على

أنه بالإمكان كتابة

رواية تختلف عن

السائد ويمكنها أن

تكون جماهيرية

حوارات معه، ولكن سيكون من التهور وقلة الفطنة أن نحاكم «سيلين» من خلال بعض المحاورات مع أناس «بوليس بطريقة أو بأخرى». صحيح أن الغنائية تشوّع وتقيد الواقع».

في أحد الحوارات التي أجراها معه «روبير سادول» يتحدث «سيلين» عن العاطفة والانفعال، فيقول: في البدء كانت العاطفة»

وبخصوص سؤال: «هل كنت تعتقد، وأنت تكتب «سفر في آخر الليل» بأنك تمارس ميثنتين، أو أنك إخترت طريقك؟ يجيب «سيلين»: «لا أبداً. لقد كانت لي، فقط، موهبة طبية، وأنا نادم على أني أهملتها قليلاً. لو كنت أنغمست

بشكل كلي في الطب، ما كنت لأعيش هذه المشاكل... وهكذا

انخرطت في الأدب، وقد كلفني ثمناً غالياً جداً. ابتدأت المشاكل، بكل بساطة، في سنة ١٩٢٧ حين



وحين يتحدث عن «رابليه» Rabelais الذي يعتبره من أساتذته:

«لقد أراد «رابليه»، في الحقيقة، لغة خارقة للعادة وثريّة. ولكنّ الآخرين (أي من كُتّاب عصره)، كلهم، أضاعوا هذه اللغة وخسّوها. وهكذا نكتب، الآن، على طريقة «أميوت» Amyot، وهذا ليس سوى «لغة ترجمة». قال «جيرمان بومونت» Germain Beaumont في إحدى المرات، وهو يقرأ كتاباً: «أه! إنّ هذه القراءة جميلة، يفتابنا الانطباع بأنّها ترجمة!» هذا هو الهوس الحديث للغة الفرنسية: إنجّاز وقراءة الترجمات، التحدث كما لو تعلق الأمر بترجمات، وفيما يخصني أنا، جاء عندي من يسألني إن كنت أخذت هذا المقطع أو ذاك من «جويس» Joyce، نعم، طيّب منّي هذا! إنها المرحلة... لأنّ اللغة الإنجليزيّة أصبحت موضحة. أنا أتحدّث الإنجليزيّة بطلاقة، مثل اللغة الفرنسيّة. أن أذهب لاقتباس شيء من «جويس»، لا، أنا أتحدّث هذه اللغة العامرة التي ترعجني. مثلاً هو حال «رابليه» وجدت كلّ شيء في اللغة الفرنسيّة. لقد قال «لانسون» Lanson (ناقد فرنسي): «إنّ اللغة الفرنسيّة ليست لغة فنيّة. لا يوجد شعر في فرنسي، كل شيء صار منطقياً ومنظماً، هو على حق بطبيعة الحال. إنها حالة الكاتب «أميوت» Amyot، وهكذا... إنه كاتب ما قبل-منطقي، ويسببه تمّ تدمير كل شيء. وهو ليس حالة «رابليه»: إنه هو الفنان. صحيح أن «رابليه» خسر، بينما فاز «أميوت». إن زوّدة «أميوت» هم «غاليلما» وكل هذه الروايات المصنّعة. آلاف منها تصدر كل سنة. ولكن روايات من هذا القبيل، أنا قادر على أن أتفوّط واحدة كلّ ساعة.

غير أننا لا ننشر إلا هذا النوع، أين هم زوّدة «رابليه»؟ الأدب الحقيقي انقرض.

يقول الباحث «ميشيل دولتي» Michel Dautley الموسيقي الرّجُم التي تُخبر وتُوحّد كلّ العمل السليبي، وكما قال الفيلسوف الفرنسي الراحل «جانكلفيتش»: «إنّ الموسيقى تحرك المشاعر لأنها متحركة».

وعن عقلية الدقة والبحث عن الكمال التي كانت تفتاب سيلين في كتابته، تقول أرملته «ليسيت ديتوش» Lucette destouches قبل أن يعطينا «سيلين» هذه النسخة الأخيرة من روايته «ريكوندون» Rigodon، تخلّص، ربما، من عشرين نسخة معدّلة.

غادرت عصابة الأمم كي أشتري شقّة. وفي هذه اللحظة لم أكن أملك فلساً، وكان من الصعب والمؤلم عليّ أن أدفع كلّ المبلغ، حينها قلت في نفسي: إذا ما اشتريت شقّة، فإنه ستكون لي مشاكل أقل. وإذا ما بعث كتاباً، في حالة ما إذا نجحت في تأليف كتاب، فسأملك الأموال اللازمة لي شراء شقّة. حينها ذهبت لرؤية «دونويل» (دار نشر)، وتركت عنده مخطوطاً، وبدأت الكتابة، كتبت مخطوطاً، وكان «سفر في آخر الليل»، ثم تركته في دار نشر «دونويل»، ثم ضاع، كان بين يدي امرأة، وأخيراً كان هناك غموض عام، ثم عثر عليّ أخيراً، أنا أدعي «سيلين» لأنه اسم أمي في الحقيقة هو اسم جدّي، إذ أن اسم أمّه هو «مارغريت» Marguerite، كانت تدعى «سيلين»، وكنت أعتقد أنني سأمرّر المسألة دون انتباه من أحب، لأنّي اكتشفت بعدها أنه من الصعب أن تكون طبيباً وكاتبة في نفس الآن. فأنت حينها طبيباً ساجراً أو كاتباً فانتازياً، وهو ما يجعل الحياة معقّدة... وهكذا أصبحت هذا الرجل الشاب الذي يدعى «سيلين» باسم امرأة، ولكن هذا كلّفني غالياً، ثم استمررت بعدها في الكتابة...

وعن الأسلوب يقول «سيلين»:

((...))إنّ الكُتّاب الآخرين يقومون، بالضرورة، بنسخ الموديلات. إن لهم مثلاً أعلى، وهو أمر طبيعي، ولهم حماس من النوع الإغريقي (الله الذي يوجد في داخلنا، أليس كذلك، إذا لمْ حماس، لكن من أجل من، من؟ من أجل «بول بورجي» Paul Bourget، ومن أجل «ميهوماتندر» Miomandre ومن أجل «فولتير» Voltaire ومن أجل «اناتول فرانس» Anatole France إلخ. إذا فهذا المثال الأعلى يمنعهم من... من أن يكونوا شخصيين، أليس كذلك، ولأنه، في عمق الأشياء، لا يوجد شيء كبير يمكن أخذه، لأن ما يمتلكه الإنسان من الشخصي صغير جداً، وضعيف جداً. تعرفت على مُدرّس في «جنيف»، حينما كنت في هذه المدينة، كان يقول لي: «كل البشر يملكون صوتاً، ولا يوجد صوت، يوجد». في كل وقت، أي إنسان قادر على الغناء، أليس كذلك؟» حينها قلت لنفسي: طيب، نعم، أي إنسان، أعتقد، أن أي إنسان، في الحقيقة، قادر على تأليف كتابٍ ما يكون من ملكوته، بصفة حقيقية، أي يمتلك أسلوباً خاصاً به، بشرط أن يمتلك تواضعاً وألاً يحاول أن يعتبر نفسه كاتِباً كبيراً...

لويس-فيرديناند سيلين :



الأسلوب ضد الأفكار

حوار أجراه لويسيان كومبيل *

وما أنذا! وبعد أن عشت في أماكن عديدة، وتحت مناحات مختلفة، وفي شروط مختلفة، أجدني، في الوقت الحاضر، موضوعاً للتوسل كي أعطي انطباعي عن روائي في ديكور يذكّر بالكُرسي الكهربائي...

ولكن هذا لن يُربكني على الإطلاق، فسوف أقول كل ما أعتقد، ولا أحد باستطاعته ثنيي عن التحدث. والآن، وكما سترون، سأكون سريعاً. لأنني أعتقد أن الأشياء ثمينة. إذا فيوتوجيب علي أن أذكر كلماتي- سأحدث، حالاً، عن ما أعرفه وعن ما قرأته في مذكرات «جورج صاند» لا نقرأ كثيراً من «جورج صاند»، ولكننا نقرأ بشكل أقل مذكراتها، وأنا، بشكل خاص، قرأتها- يوجد فيها فصل يثير الانتباه، حيث لما كانت صغيرة، كانت تذهب لملافاة الحياة، وكانت لها أفكار يسارية، بل يمكن القول إنها كانت أفكاراً يسارية متطرفة.

وكانت لها نجاحات، بسبب من ولادتها وذيوع صيتها- نحن نعرف أنها كانت بنت حفيد لأمير «الساكس»- فكانت ترتاد الصالونات الكبرى، وبشكل أخص في الصالونات التي كان لا يزال يجتمع فيها أعضاء الأرستقراطية القديمة، ولكن الحقيقة! الأرستقراطية التي كانت ما تزال موجودة، والتي خرجت من بلاط «لويس السادس عشر، بكثير من الألم؛ بل حتى ومن بلاط «لويس الخامس عشر فكانت تنظر إلى أعضاء هذه الأرستقراطية بهلك كبير، إلى الطريقة التي كانوا يؤمنون بها والطريقة التي يهيجون بها، والتي يقبضون فيها الفرثيات (خلويات)، والتي يتقدمون فيها إلى المقاعد، والطريقة التي يحركون بها هذه المقاعد والطريقة التي يخبطون بها شعرهم المستنار بين نهود السيدات، ثم يضعونها تحت مؤخراتهم، ثم يقومون بحركات رشقة متصعة ومتكلفة... لقد كانت ترتعب لرؤية هؤلاء العجزة في عصر

أعتقد أن الدور الوثائقي، وحتى البسيكولوجي، للرواية قد انتهى. هذا هو انطباعي. ثم ما الذي تبقى للرواية؟ لم يبق لها كبير شيء، يبقى الأسلوب

منقرض وهم يقومون بهذا الكمّ الغفير من تقطيعات الوجه، وأنا، شخصياً، أجد هذا الفصل أساسياً- أعتقد أن «مارسيل بروست» نفسه استفاد، بشكل جيد، من هذه القضية، في هذا الفصل الشهير الذي نرى فيه الرجال وهم يشيخون في أمكنتهم. إنه فصل شهير، ولكنني في هذه المسألة أعتقد أن «جورج صاند» قد سبقته. إنه مجهود أدبي ضخم، حقيقة- إذا، يتحاشى نفس الانطباع حين أقرأ كتاباً: يأتي انطباعاً بأناس يقومون بتقطيع وجوههم. إنهم يقومون برياءات وتضخعات، هي في مجملها مجانية وغير ضرورية. إنهم لا يذهبون مباشرة إلى عين الموضوع، إنهم يحومون حول الموضوع، إنهم يتقدمون إلى الكراسي، ويقومون بتوطئات؛ ولكنهم لا يذهبون، بشكل مباشر، إلى عصب الأشياء، إلى الانفعال والتأثر أليس كذلك! إنهم لا يذهبون أبداً إلى الانفعال والتأثر. إذاً كي أقول كل شيء، فانا أنظر إلى روايات مغاصري وأقول، «إن هذا يعني العمل، ولكنه عمل غير مفيد». هذا ما أفكر فيه. لإنهم ليسوا في مستوى العصر، ولا في نبهة وصوت العصر. نبهة العصر، آه يا إلهي... يجب أن نأخذ في عين الاعتبار بأن الرواية، ما دام أن الأمر يتعلق بالرواية، وما دام أنه بهذا الصدد يطلب رأيي وتفكيري، فإن الرواية لم تعد لها الرسالة التي كانت لها (في السابق): إنها لم تعد أداة للخبر في عصر «بلازا» كنا نعرف عن حياة طبيب ريفي في كتب «بلازا»، في زمن «فلوبيور» كنا نعرف عن حياة



زانسية في رواية «سوفاري»، إلخ... والآن نملك كُلّ المعلومات عن كل هذه الفصول، معلومات وافرة: عبر الصحافة وعبر المحاكم وعبر التلفاز وعبر التحقيقات الطبية-الاجتماعية. أه، توجد قصص بوثائق ويصور فوتوغرافية... لم نعدْ من حاجة إلى كل هذا. أنا أعتقدُ أن الدور الوثائقي، وحتى البسيكولوجي، للرواية قد انتهى، هذا هو انطباعي. ثم ما الذي تبقى للرواية؟ لم يبقَ لها كبير شيء، يبقى الأسلوب، ثم الظروف والمناسبات التي يوجد فيها الإنسان الساذج. بطبيعة الحال إن «بروست» كان موجودا في العالم، وإذا فإنه يحكي عن العالم، أليس كذلك، يحكي ما يراه ثم أخيرا عن المآسي الصغيرة التي تخص العلاقات المثلية. جيد. حسن جدا. ولكن أخيرا، يتعلق الأمر بالتسويق في الخط الذي تَضَعُ الحياة فيه، ثم بعدم الخروج منه، بصيغة تسمح بتجميع كل ما هو موجود، ثم تغيير موضعها في الأسلوب، إذا، مسألة أسلوب... أسلوب كل هذه ... كل هذه اللعب والطرق المتقنة، أغدّر عليها في نفس رنة الباكوريا (الشهادة الثانوية)، بنفس الرنة التي تشبه الأخبار العادية، بنفس رنة المرافقات، وفي نفس رنة التصريحات في المحاكم، أي أسلوب شفهي، بليغ ربما، ولأنه في جميع الحالات ليس انفعاليا. أنا أنظر إليهم كما ينظر الانطباعيون إلى رسامي عصرهم، الذين يباينونهم النظرة بكثير من الاعتراف. من البدهي أن الانطباعي حين ينظر إلى كنيسة «أوفيرس»

من خلال رسام هذه المرحلة، من خلال رسام جيد من هذه الحقبة، فإنه ليس أسلوب «فان جوج» ويأتي أحدهم ليقول: «ولكنها فطاعة، إنه مجرم، يجب قتله»! إذا، فهم يفكرون بهذه الطريقة إزاء كُتّبي، بطبيعة الحال. أتحدث عما يكتُب، إنها روايات غير مفيدة، لأن ما يهم هو الأسلوب، والأسلوب لا يريد أحد أن يخضع له. إن هذا يتطلب كثيرا من الشغل، والناس ليسوا شغاليين، إنهم لا يعيشون كي يشتغلوا، بل يعيشون كي يتمتعوا بالحياة، إذا فهذا لا يسمح بكثير من العمل. لقد كان الانطباعيون من كبار الشغاليين، بدون الشغل، لا يوجد كبير شيء يمكننا القيام به. توجد بلاغة طبيعية، إنها سيئة هذه

البلاغة الطبيعية، بحق، يجب أن تجد مكانها في الصفحة. وكبي يكون ذلك ممكنا، يتوجب مجهود كبير جدا.

أعتقد أنه في هذه الحالة، ثمة شيء ما يتوجب القيام به بشكل كلي، الأسلوب، إذا، الأساليب، لا يوجد الكثير منها في حقبة ما، كما تعرف. بدون أي انعام، لا توجد أساليب كثيرة. توجد ثلاثة أساليب أو أربعة في جيل واحد- يجب قول الحقيقة، لأنني إن لم ألقها، فإنه لا أحد هنا لقلها. إنهم متحطون، ثم إنهم لا يدومون كثيرا من الوقت. يوجد مفهوم للحياة، توجد فلسفة عامة، تجعل الحياة أبدية، وتجعل الحياة تبدأ في ستين سنة، في خمسين سنة... لا! إنها غابرة! إنه إذا هو الزمن الذي يحكم ويوجه، ولا يدوم أبدا، كانت «جورج صاند» تسفر من التكتشات

القديمة للوجه للمتعلقين والمُدايئين القدماء. ولكنها، هي أيضا، إذا ما نظرنا إليها الآن، فإننا نجدُها كثيرة للسخرية بشكل كامل. إذا يوجد زمن، زمن مُحدّد، أنظر إلى القصص الكبيرة، ما الذي يجعلنا نتعلق بالمرسح؟ لا كبير شيء. إننا نعود، بالضرورة، إلى «شكسبير» دائما، «شكسبير»، ببذلت، وهذا يتقدّم، فهو يتموقع خارج زمنه. وهنا حقق نجاحا. بينما نحن إذا قمنا بمسرحة «شكسبير» في بذلته المدينة، فنحن نعرف أن الأمر سيء، وهذا لا يعطي مفعوله. توجد الكثير من الأشياء التي تسعى إلى نفس الهدف.

إذا يقال إن روايات «سيلين» مُهَيَّجة ومزعجة ومثيرة إلخ... لأنها لا تندرج في أسلوب الباكوريا،

في الأسلوب المقبول، في أسلوب الأخبار المتعددة، وأسلوب الليسانس. إنها، في الحقيقة، أساليب تفرض نفسها بصفة شكلية، تصمد وتستمدّد، سوف أتحدث لك عن السبب، شيئا فشيئا.

أعود إلى هذا الأسلوب. هذا الأسلوب، يتشكل بصفة ما، في إرغام وإجبار الجمل على الخروج، بخفة، من معناها، المعتاد، وإخراجها عن طورها، ونقلها من مكانها، وإرغام القارئ نفسه على تغيير المعنى. ولكن بخفة كبيرة. أه، بخفة كبيرة! لأنك في كل هذا إذا اشتغلت بقل، أليس كذلك، فإنها هفوة، إنها هفوة، وهذا يتطلب إذا كثيرا من الرجوع إلى الوراء، ومن الحساسية؛ وهو أمر صعب

هذا الأسلوب،
يتشكل بصفة ما،
في إرغام وإجبار
الجمل على
الخروج، بخفة، من
معناها المعتاد،
إخراجها عن
طورها، ونقلها من
مكانها، وإرغام
القارئ نفسه على
تغيير المعنى. ولكن
بخفة كبيرة

جداً، لأن الأمر يتطلب الدوران، الدوران حول ماذا؟ حول العاطفة والانفعال.

إذاً فأننا هنا أعود إلى هجومي الكبير على الكلمة. انت تعرف أنه في الكتب السماوية كتب: «في البدء كانت الكلمة» لا؟ في البدء كانت العاطفة والانفعال. ثم جاءت الكلمة بعدها لتأخذ مكان العاطفة والانفعال، كما يأخذ الحب مكان العدو، بينما القانون الطبيعي للفرس هو العدو؛ نقوم بتعليمه الحب، ثم إخراج المرء من الشجر العاطفي والانفعالي كي يتم إدخاله في الديالكتيك، أي التعتة أو اللعنة، أليس كذلك؟ أو الأفكار الأتكار، لا شيء أكثر منها سوقية وبذاعة، الموسوعات مليئة بالأفكار، يوجد منها أربعون جزءاً، أجزاء ضخمة ومليئة بالأفكار. أفكار جيدة جداً، ممتازة، عاشت زمناً. ولكن هذا ليس هو المشكلة. ليس

من اختصاصي الأفكار ولا الخطابات فأننا لست رجلاً ذا رسالة. لست رجلاً ذا أفكار، أنا رجل أسلوب. الأسلوب، بطبيعة الحال، كل العالم يقف أمامه، ولا أحد يأتي إلى هذه اللعبة. لأنه شغل صعب جداً، يتعلق الأمر بالنقاط الجملة، قلت لك هذا، وإخراجها عن طورها. أو صورة أخرى: إذا ما التقطت صملاً وإذا ما أردت إظهارها في الماء، فإن عليك أن تميلها في البداية، لأن انكسار الأشعة يجعل أنني إذا ما وضعت قصبتني في الماء، فإنها تعطي الانطباع بأنها قد تكسرت. يجب كسرهما قبل تطبيعها في الماء. إنه عمل حقيقي. إنه عمل الأسلوب (صاحب الأسلوب).

في كثير من الأحيان يأتي إلي أناس ويسألونني: «تطعنا الانطباع بأنك تكتب بسهولة». ولكن لا! أكتب بسهولة! لا أكتب إلا بكثير من التعب! بالإضافة إلى أن الكتابة تزعجني وترهقني. يجب أن تتم الكتابة بكثير من الخفة والرشاقة والدقة. إننا ننتقل من ٨٠٠٠٠ صفحة كي نصل إلى ٨٠٠ صفحة في المخطوط، حيث يُمحي العمل وينتهي. إننا لا نرى هذا. ليس من المفروض أن يرى القارئ العمل. القارئ عابر. لقد دفع فمن مقعده، واشترى الكتاب. ولا يهتم بما يحدث في الأنابر، ولا يهتم بما يحدث على الجسر، ولا يعرف كيف يمكننا قيادة السفينة. إنه يريد أن يستمتع. التلذذ، الكتاب بين يديه، وعليه أن يتلذذ. إن واجبي هو أن أجعله يتلذذ، وأنا أجد

نفسى لتحقيق هذا. وأريد، إذاً أن يقول لي: «أه، كتبت هذا... أه، إنه سهل... أه! أنا يا إلهي، لو كنت أملكك سهولتك!» ولكني لا أملكك أي سهولة على الإطلاق، ويحك. أنا لا أملكك أي سهولة. لا شيء على الإطلاق. إن الآخرين أكثر موهبة مني. أنا فقط أنفسم في العمل. في ما يخص العمل، فهم لا يقومون به، لا يركزون عليه. هذه هي المغامرة.

نسمع من يقول: «جيد، حسن جداً، إنه يضع ثلاث نقاط، ثلاث نقاط...» فيما يخص ثلاث نقاط، انت تعرف أن الإنطباعيين وضعوا ثلاث نقاط. انت عرف أن «سورا» Seurat كان يضع ثلاث نقاط في كل مكان؛ كان يجد أن هذا يساعد على التهوية، ويجعل رسمه ولوحاته تطير في كل مكان. كان علي حق، هذا الرجل. ولكن هذه الطريق لم تشتهر كثيراً. «سورا» محل احترام كبير، وتشتهر لوحاته بثمان غال جداً، ولكن أخيراً لا يمكننا القول إنه خلق أتباعاً. وأنا لا أعتقد أن كثيراً من الناس سيقفونني. لا تحف. يأخذون شيئاً من هنا، وجزءاً من هناك، ولكن لا يأخذون كثيراً. إن الأمر صعب جداً، ونفس الشيء ينطبق على «سورا» Seurat.. لم يستمر النهل من أعماله.

سأحدثك عن السبب. وسأذهب بعيداً. لقد تساءلت هذا الصباح لماذا توجد مقاومة ضد تغيير الأسلوب. لقد غيّرت الحضارات الكبرى الأساليب في كثير من الأحيان. أنا أتحدث عن الحضارات الكبرى المنقرضة والمنسية، سواء كانت سومرية أو آرامية، أتحدث عن كل هذه الحضارات، وكان يوجد منها أربعون، خمسون، ما بين دجلة والفرات،



والتي أنجبت شعراءً وكُتّاباً ومُشرّعين قانونيين. ولقد غيروا كثيراً من الأساليب. أمّا الفرنسيون فهم ملتحمون؛ إنهم ملتحمون بأسلوب «فولتير» Voltaire، الذي كان أسلوباً جميلاً، وقد نسّخه «بورجي» Bourget و«أناطول فرانس» Anatole France، ثم أخيراً تعرّض للنسخ من العالم كله. لقد أتيج لي قراءة «مجلة العالمين» des Deux Mondes La revue في المائة سنة الأخيرة، وفيها وجدت كل أنواع الروايات السهلة؛ ولا ينقص سوى إضافة تليفونات وطائرات وسيكون الأمر على ما يرام. لقد ظلت الروايات محتفظة على أسلوب واحد.

لأنّي أعتقد أنه من أجل خلق أسلوب جديد، يجب توفر حضارة جديدة جداً وقوية بالأحرى. مثلاً، ها أنتم ترون

في هذه الأوقات الصينيين الذين ينقرون لغتهم والذين هم مُهكمون في تفكيك حروفها وتفكيك أسلوبهم أيضاً، أنكم تعرفون أن اللغة الصينية هي لغة مُعقّدة جداً، وكانت تتمّ قراءتها بفضل جيل وُخّذ من قبل بعض الطوائف الدينية، طيب، الصينيون، هم، لهم الجرأة ولهم القوة، فلنُعترف بهذا، عيشق التخلص، بشكل كامل، من اللغة الصينية القديمة من أجل خلق لغة صينية أكثر

جيدة. وهذا، هذا لن ينجح... لاحظ، إن الأمريكيين لم ينجحوا أي شيء جديد. فحين يبحثون عن كلمة جديدة، يقومون بالنكش في اللغة اللاتينية، بكثير من العناء، ولم ينجحوا أبداً في اختراع أي جديد. إنه جدّ صعب اختراع النقطة التي أعتقد أنها ما يتوجب فعله بالنسبة لحضارتنا الفرنسية الصغيرة، التي دامت أربعة قرون، خمسة قرون، لا شيء. إذا، فهم متعلقون بهذا، وأستطيع أن أقول هذا، لأن الفرنسيين لا يملكون القوة ولا الشوق الذي يجب لتغيير الأسلوب. إننا عاجزون.

انت تعرف، لقد كنت طبيباً في منطقة «كليشي» خلال عشرين سنة في مستوصف في «كليشي»، وهناك اهتممت بتاريخ «كليشي». هذه المنطقة القريبة من باريس. أحطت أحد المؤرخين علماً بهذا الانشغال، أحد الأصدقاء، وهو ميت الآن. وكان يدعى «سيرويل» Sérouille. وقد كتبت توطئة للكتاب-تمّ حظر الكتاب والتوطئة، لأن كل هذا

محظور. طيّب. لقد كان في هذا التاريخ عن «كليشي» أشياء مثيرة، ولكن، كان يوجد أيضاً ما هو مضحك، لقد كان في لحظة ما، في سنة ١٨٧٠، كاهن رعية في «كليشي» قال: «إن هؤلاء الناس لا يعرفون اللغة اللاتينية على الإطلاق، وأنا أقوم بالقدّاس عبثاً، سوف أقوم بالقدّاس باللغة الفرنسية، أه، ولكنه في هذه الوضعية تمّ تعنيفه من قبل لجنة الطقوس، وأخيراً تمّ خلعه من الكنيسة، وعاد القدّاس باللغة اللاتينية. لماذا؟ سألت «سيرويل» Sérouille. ظالّ مُطرقاً خلال فترة طويلة وقال لي: «لأنّه يوجد نقص في الإيمان». هذه هي الحقيقة. إنه التاريخ- إنه الإيمان. أنظر إلى الروس، إنهم لا يُغيرون اللغة الروسية أليس كذلك. والنتيجة هي أنهم لا يمتلكون إيماناً كبيراً. إن الفرنسيين لا يمتلكون، حتماً، الإيمان كي يغيروا لغتهم، لا يملكون ما يكفي من الحرارة للقيام بهذا.

على أيّ، أستطيع أن أعطي، وبطريقة أكثر بداهة وأكثر وضوحاً، مثلاً عن الإشهار في الجرائد التي أقرأها، في المجالات الأسبوعية الكبرى. لا أنظر كثيراً إلى النص، فهو ليس مهماً. أنظر إلى الإشهارات، فهي تعطيني فكرة عن ما يطالب به الناس. إنه يتطلب كثيراً من الأموال، وإذا فهذا لم يفعل عبثاً. توجد إعلانات عن المرغرين (زبدة نباتية). أرى جداً وجدة. الجدة تقول: «سوف أعود لنفسي المرغرين من نوع «س»» فيجيب من يُمثّل دور الجدة: «أنت حمقاء! هل نستطيع في عُمرنا أن نغيّر من عاداتنا؟» إذا إن هذا هو حالة فرنسا. إن فرنسا تجاوزت سنّ تغيير العادة. إنه من المؤكد، من المؤكد تقريباً، أن فرنسا لن تغيّر أسلوبها كي تُرضيني أنا. بينما أنا أذهب بعيداً، بشكل دائم، في تحسيناتي وفي مُغالاتي في الدقة. ولكن هذا لا ينفع في شيء. يتواصل دائما نُشر مؤلّفات «بورجي» Bourget و«أناطول فرانس»، نُشر الجملة المغزولة جيداً، إلخ. إذا فهذه ضريبة مجدّ، إنه الغرور، حقيقة. أنا أوجد في ياس، أتراجكاً بكثير من الألم. وما عليّ، والحالة هذه، إلا أن أنسجيب. ليس عندي شيء مهم أقوله. لا.. لا. أشكركم. أعتقد أن الأمر مقبول على هذه الحالة. هذا ما أعتقد.

أعتقد أنه من أجل

خلق أسلوب

جديد، يجب توفر

حضارة جديدة

جداً وقوية

أنا لا أعرف كيف أتمتع بالحياة



هـ هل يحتل الحب مكاناً مهماً في رواياتك؟

- لا يحتل أي مكانة. لا يجب أن يحتل أي مكان. يجب توفر الحشمة والوقار حينما نكون كُتّاباً، بشكل خاص.

- والصدق؟

- لا نتحدث عنها أيضاً.

- إذا فأنت تعتبر أنه يتوجب بشكل خاص التحدث عن المشاعر والانفعالات دونما أهمية.

- لا.. لا يجب التحدث عن المشاعر.

يجب التحدث عن العمل. فلا يوجد من شيء مهم غير العمل، ولكن يتوجب التحدث عنه بكثير من الرصانة وحفظ اللسان... إننا نتحدث عنه بكثير من الدعاية والإشهار...

إننا أصبحنا أشباه للإشهار، أصبحنا عارضي الإشهار. والأمر مقدح، لقد حان الوقت للقيام بعلاج من التواضع العام. ففي الأدب، كما في غيره من الميادين، فنحن ضحية رائحة كريهة بسبب الإشهار! إن الأمر سافل وخسيس، حقيقة! إذا فما علينا سوى أن نقوم بعملنا ثم نصمت، هذا كل شيء.

القارئ ينظر إلى هذا، أو لا ينظر إليه، يقرأه أو لا يقرأه، فهو من مهمه الأمر. ثم... هذا كل ما في الأمر، فما على القارئ إلا أن يتقرض.

هـ لقد قلت لي، مرة، أنك تكتب من أجل التقاط هذه «الموسيقى الصغيرة» (هذه النغمة الصغيرة).

- آه، لقد عثرت عليها، أليس كذلك. طيب... إن هذا الجانب هو الجانب التقني.

يتعلق الأمر باجتياز وعبور اللغة التي نمتلكها، الكتابة الأكاديمية من أجل جعلها حيّة. ومن أجل جعلها حيّة، يجب خلخلة اللغة المكتوبة والمألوفة، التي هي لغة اصطلاحية أكاديمية وفقيرة. لقد أفقرنا اللغة الفرنسية، لقد أفقرناها من أجل أن نجعلها أكاديمية. إن اليسوعيين قاموا أخيراً بكبحها وقهرها، بالرغم من أن اللغة التي نمتلكها هي لغة مستحيلة. بينما نجد ما زالت حيّة في

اللغة المحكيّة. ولكن يتوجب تمرير اللغة المكتوبة من خلال اللغة للمحكيّة، وهذا الشيء صعب جداً، ولا أحد يريد القيام بهذا.

إن للكُتّاب والمؤلفين كسالى وتقليديون! إذا فهم يكتبون مثل جرائدهم المعتادة وكما تعلموا في الباكلوريا وفي الشهادة التكميلية... التي هي لغة ميتة.

لقد تم اللعب كثيراً على هذا التوتر، وهو أن اللغة الفرنسية ميتة ولكننا لا نستطيع أن نقولها... إن اللغة الفرنسية هي التي تتماثل نفسها. من البدهي أنه يوجد شيئان مهمان: يوجد امتلاك أسلوب، أليس كذلك، وهذا شيء صعب جداً. إن الأسلوب هو ما يطرح قضية الموسيقى الصغيرة. ولكن يتوجب التحرك، يتوجب عبور اللغة المحكيّة. يمكننا أن نلتقط في اللغة الشعبية ما يمكن أن نسميه بعبور سد. يعني أننا في أية حانة، نسمع كلمات مضحكة ومخادلات تثير الفضول.

هـ ولكنك لا تكتب فقط من أجل متعة الكتابة.

- ليس على الإطلاق. لا، مطلقاً.

لو كنت حراً، ولو كان عندي أموال، ما كنت لأكتب ولو سطراً واحداً! هذا هو البند الأول. كنت سأستطيع أن أفكر في كثير من الأشياء، ولكن ما كنت لأكون في حاجة إلى التواصل.

هـ ولكن في البند الثاني، لو كنت تملك الكثير من الأموال، هل كنت ستكتب، ولو من أجلك أنت شخصياً؟

- لا، على الإطلاق. بشكل مطلق، كنت سأستريح. ففي



سَنَ السابعة والستين، هل كنت، أنت ستكتبي. الخُبْرُ والتفتيش عن هذه الأشياء في عمر السابعة والستين، هل كنت ستفكر في هذا! كنت ستحزب عرض الحائط بالكتابة، وتذهب إلى التقاعد، وهنا ينتهي الأمر. وعلى أي فمن الغباء ألا تذهب إلى التقاعد....

إن من الغباء على عجز معنوي أن يكون شهوانيا وشيقاً وعاشقاً للمحاضرات... كلُّ هذا مثير للضحك، إنه نوع من الاستعراء، إنه تَبَاوُر جيد، حتى هذه الأشياء يمكننا أن نستغني عنها أيضاً.

• لا أخذ من كتبي ثم بنية تجاوز لذة الحصول على الأموال.

— أه، ولا كتابا واحدا، أقول لك هذا بكل صراحة. أنا لا أفعل شيئاً من أجل الحصول على الأموال.

— ومع ذلك فمنذ عشرين سنة، على الأقل، وأنت تقول إنك لا تحب الكتابة، ومع ذلك فأنت تكتب.

— إن الظروف هي التي ترغمني فما زلت مديناً لإدار نشر «غاليلمار» بستة ملايين من الفرنكات. هذه هي كلُّ القصة، إنها عادية.

وفي كل سنة، وفي كل مرة أنشر فيها كتاباً، فإن هذا يكلّفني أموالاً.

• أنت لا تكتب عن حب ولا عن جسد؟

— لا أكتب، لا عن هذا ولا عن ذاك، إن الأمر يخصني أنا، إذا كنت أجس بانفعالات وعواطف، تحدثت عنها، ولكن هذه الأشياء لا تهم الجمهور.

• ولكن هل يهمك معاصروك، بطريقة أو بأخرى؟

— ليس على الإطلاق.

• لا مبال؟

— لا مبال، بشكل مطلق! غير أنهم اهتموا بي بشكل غريب.

إذا كنت اهتممت بهم في إحدى المرات، فلكني لا يذهبوا إلى الحرب. وما لهُ، لقد ذهبوا إليها... لم يذهبوا إلى الحرب ولكنهم ذهبوا إليها مع ذلك. وفي كل الحالات، لم يُشاركوا في الحرب ولكنهم عادوا مُحَمَّلِينَ بالمجد، ثم إنهم رُضِعُونِي في السجن.

هذا كل ما رأيته في قصص البشر، لم أَر شيئاً آخر، ولقد أسأت باهتمامي بهم... ما كان عليّ أن أهتم بهم. كنتُ

أعيش في سكون، ولم يكن عليّ سوى أن أهتم بنفسي. • في كتبي الأخيرة، تظهر بعض المشاعر والانفعالات التي تبدو للعيان.

— أه، إنه يمكننا أن نُظهِر كل شيء، إن الأمر ليس صعباً. • تريد أن تقنعني بأن الأمر هو فقط تمرين على الأسلوب أو أنها قصة تود حكايتها، وأنه لا يوجد شيء منك، شيء حقيقي؟

— أه، لا، لا شيء حقيقياً. ربما يوجد شيء — الشيء الوحيد الصحيح، ربما، هو أنني لا أعرف كيف أتمتع بالحياة، أنا لا أعيش. لا وجود عندي، إذا فِيمَا أَنَّنِي لا أتمتع بالحياة، فإنني أمتلك هذا التفوق على الآخرين، الذين هم مع ذلك فاسدون، فهم دائماً منهمكون في الاستمتاع بالحياة. الاستمتاع بالحياة هو الشرب والأكل والتجشؤ والنكاح، هي مجموعة أشياء تدفع بالكائن أو بالكائنة إلى الصفر.

إذا فأنا ولدت بطريقة جعلتني لا أتمتع بأي شيء، إذا فهذا يتأسببني، أعترف بهذا، أنا أعرف جيداً، أنا أعرف التمييز والاختيار، أعرف أن أتوق.

قال أحد سكان «روما» (القديم): «الغلاعة ليست في الدخول إلى مأخور، ولكن في عدم الخروج منه». أنا من جهتي دخلت طول حياتي إلى المأخور، ولكني خرجت منها بسرعة، إن الأمر لا يعجبني.

وبما أنني لا أشرب المشروبات الروحية، لا أحب هذه المشروبات، ولا أحب التهام المأكولات، ثم إن هذه الأشياء تُغير حنقي، إذا...

أنا على هذه الحالة، لست موهوباً. أمي، أيضاً، كانت مثلي، إذا فأنا ورثت عنها، ورثت عنها المزاج الغريب الذي يجعل أننا لا نتمتع بالحياة، لا نتمتع بشيء. بلا شيء، أنا لا أملك سوى رغبة واحدة، وهي النوم وأن أترك بسلام، وهذه ليست حالتي، الآن.

• تريد إقناعي بأن كتبي لا تشبهك.

— إنها لا تشبهني على الإطلاق.

• ولكن إذا ادّعينا أننا نعرفنا عليك في كتبي، فما الذي سوف نقوله؟

— إن يتم التعرف على أي شيء، أعضائي الجنسية. لا شيء بالمطلق.

وحسب ما ألتقاهُ من مراسلات، فإنَّ العكس هو الصحيح مطلقاً، إذ... كل ما حققته من أصداء، الناس لا يتحدث عنه.

• تريد أن تبرزين على أن عمك هو شيء خارج عنك بشكل كامل.

— إنه أمر يخصني، أنا أعرف كيف أكون في غاية التركيز هذا صحيح، والآخرين لا يستطيعون ذلك. إنهم يغيرون حنقي، بالإضافة إلى أنهم يتباهون بمقدرتهم على ذلك، إنهم لا يستطيعون ذلك. الأغبياء! أليس كذلك؟ إنهم لا يستطيعون ذلك، إنهم لم يخلقوا من أجل هذا على الإطلاق. ولكنهم يتشبتون... آه، كم أسلم لك خطابات وأرسل لك أشياء. وأمنح لأنفسنا جوانز...

إن أي ناظر يمكن أن يجد ١٥٠ «بلزك» Balzac خلال حياته المهنية، ولكننا لم نر أبداً أحداً من هؤلاء.

كل هذا مغلوط! كله مغلوط! يوجد إثنان أو ثلاثة أحسن بأنهم كانوا، في المرحلة المهمة، كتاباً، نعم، «موراند» Morand و«راموز» Ramuz و«باريوس» Barbusse، كانوا كتاباً. كانوا يملكون الإحساس، وهم لم يخلقوا إلا ليكونوا كتاباً. ولكن الآخرين لم يخلقوا من أجل هذا، يا لله، لم يخلقوا لهذا! إنهم دجالون! إنهم عصابات من الدجالين! إذا فالدجالون هم الأسياء، ولكن، وعلى أي، ف«برونتير» Brunetiere قال: «إذا لم يلتزم النقد بالحدز، فإن الأدب سيفترسه المستعذون».

ولكن هذا الأمر حصل. والنقد أيضاً. لقد افترس الشعوذة كل شيء.

• تريد أيضاً أن تقول وأن تؤكد بأنك موجود خارج هذه الحياة نفسها. كأننا ما لا ننتمي إلى هذه الحياة.

— هذه صحيح، بشكل كامل. إذا فحياتي الجوانية تخصني أنا، ولا تضايق أحداً. وأنا أعرف أنه في الحقيقة ليست لي ضرورات وحاجيات مادية. لم أخلق لهذه الأشياء.

• ولكنك كنت أحد الرجال الأكثر تحمساً في هذا القرن. — أي نعم، ولكن تم إرغامي على إظهاره. لا أحد يعرف أنه لو لم أكن مرغماً لأسباب مادية، كنت سأظل أعيش في سكينه.

نعم، مرة، مرة واحدة، بخصوص هذه الحرب. قلت في

نفسي «آه، سحقاً» يجب القيام بشيء ما، فهؤلاء الفرنسيون المساكين سيلقون بأنفسهم في سائر لن يخرجوا منه. وهذه حقيقة، لقد دخلوا في سائر ولن يخرجوا منها أبداً... وهذا جر على كثير من المتعاطب، أليس كذلك.

• لقد كنت وما زلت شديد الحساسية لمتعاطب الناس ولآلامهم ولمعاناتهم؟

— لقد كنت، ولم أعد أحس بشيء. هذه هي حالتي، لا، لا، لقد جرّوا علي كثيراً من المشاكل، هذا يكفي... لقد كنت مثيراً للشفقة، ولكن هذه الحالة انتهت الآن، أنا لا مبال، إنهم يغيرون مشاكل لي، هذا هو كل ما أعرف...

• هل تتصور أنك سريع الاحتذاء؟

— لا، ليس على الإطلاق.

• وأنتك فيلسوف؟

— آه، إسمع، إنها مجرد كلمات. توجد كثير من الموسوعات، هل ترى هنا، هذه الكتب الضخمة، يوجد فيها عياقة من الذين تتحدث عنهم. آه، يا لله، إنها أفكار كل هذه، ولا توجد أشياء أكثر تشابهاً من هذه، من الأفكار. «أنا أملك أفكاراً، يا بابا». — آه، نعم، أعتقد أنه توجد أفكار. — «آه، أجيون» Agénor يمتلك أفكاراً. — «الرسائل والخطابات» — «أنا أبعث خطابات» — آه، يجب أن نعرف فهم يفكر فيه هذا الكاتب. — آه، يا إلهي، إن هذه الكلمات أفعال.

لا، إنها

بران،

حقيقة!

هل تفهم،

إنها بكل

بساطة

برازا هذا

كل شيء.

أنا أعتقد

أنني

أعرف

التركيز:

الآخرين



لا يَعْرِفُونَ شيئاً، ولهذا اجتمعوا معاً كي يقولوا إنهم يعرفون.

• هل تعتبر نفسك من كبار الكُتَّاب الأحياء اليوم؟

— لا، أبداً. إن قضية كبار الكُتَّاب، هي إلقاء نصوص إلخ... يجب أن تموت أولاً، وحين تموت، حين تكون ميتاً، فإنهم يقومون بالتصنيف. يجب في البداية أن تكون ميتاً. لأنه، ما دمت حياً...

وبما أن الإنسان يكره الإنسان، «الإنسان هو غوريلا تدميرية وشقية»، لست أنا من اخترعه، إنه «تين» Taine. هذا كل شيء، إنه ليس إلا على هذه الحالة، مدمر وشقي، غوريلا، هذه هي حالته...

• أنت على يقين، إذا ما فهمت جيداً، أن الأجيال القادمة ستعيد إليك الاعتبار.

— أه، لا. ولكني لست على إقتناع بأي شيء! ليس على الإطلاق! لست مقتنعاً، ولكن يا إلهي، لا! من المرجح أن يدفع بي إلى الظل والهشاش. ثم ربما لن تكون هناك «فرنسا» في هذه المرحلة...

إذا ما قمنا بعملية جزئية، فسيكون هنا صينيون وبرابرة (أمازيغيون). ولن يكتفوا بأدبي الغبي، أسلوب الأنيق، ويتقاطي الثلاث.

• أنت لا تؤمن أبداً بأحد، وحتى بعملك.

— ليس على الإطلاق. هذا لا أؤمن به.

أنا أؤمن بالمساهمات التي يتوجب علي دفعها، ثم أومن بالديون التي علي في كل مكان، وهذا كل شيء. بكل بساطة.

• أنت تفكر الحياة؟

— طيب، أنا لا أستطيع القول إنني أحبها، لا، حقيقة. أنا أحبها لأنني أعيش، ثم لأنني أملك قطلاً.

لكن دون هذا، فمن المؤكد، أنني أنتمي إلى المدرسة التشاؤمية، أه، نعم أنا متشائم بشكل كامل. لا أؤمن كثيراً بمستقبل هؤلاء الناس، لا، لا أعتقد على الإطلاق، لا.. وإذا هم شوانيون وشيقون، ويمتلكون غرائز غرائز أخرى.

• هل يوجد على هذه الأرض شخص يتمتع بتقدير؟

— تقديري...! ولكن لهم الحق في أن يكونوا كما يشاءون! إنهم لا يريدون تقديري... بأي حق سأذهب لمنح

شهادات تقدير؟ ما الذي يعنيه هذا؟ لا شيء على الإطلاق، صفر من الناحية العلمية. أنا لذي تربية علمية، أنا أنظر إلى ما هو موجود، وإلى ما هو غير موجود. ما الذي سأفعله، أنا، بمنح شهادات حسن سيرة؟ هذا لا يهمني على الإطلاق.

• هل يوجد شخص يهكم بشكل خاص؟

— أنا الآن شخص هرم... ٦٧ سنة. أنا ذاهب نحو النهاية.. حين سيصفر القطار، ستقول للرجل الشاب «أنت، أنت تنتظر القطار، ولكن لماذا، إننا نملك عذابا يستحق أن نراه»، أنت تملك هنا كنيسة صغيرة رائعة، إذا عليك أن تأتي». فأقول له إذا: «لا، سحفاً، أنا أنتظر القطار القادم، سوف أخذ القطار، وسوف أجلس، أتركني بسلام، انهب لتفتزّه». أنا سمعت تصفيره منذ زمن، هل تفهم؟ هذه هي حالتي.

أنت تعرف أنه حين تكون إزاء أحقق وأبله، فإننا نعرف عليه من خلال ثلاثة أشياء: وهو أنه لا يعرف أين يوجد، وفي أية ساعة يوجد. وفي أي بلد هو موجود، وهويته، طيب، أنا أعرف جيداً من أنا، وأعرف جيداً أين أوجد. وفي أية ساعة. هذا أعرفه جيداً، وأستطيع، حقيقة، أن أحصل الامتحان، إنه الامتحان الأساسي.

• ولكنك مع ذلك، وأنا أعترف على استعمال كلمة سوف تبدو لك غير مفيدة...

— نعم، كلمة بذينة.

• ... يا نسة.

— ليس على الإطلاق، إذا سحفاً مرة أخرى هذه القصة، هذا اليأس: لا شيء، هل يتوجب علي أن أملك شيئاً ما، أنا لا أتمنى أي شيء، أتمنى أن أموت بأقل آلام ممكنة مثل أي واحد منا، هذا كل شيء! هذا كل شيء بالضبط وبالحصر... وأنا يعاني أحد من أجلي وعبري وحولي، ثم أن أموت بهدوء، أن أموت إذا أمكن عن نوبة مرضية مفاجئة أو على الأقل أنهي بنفسه حياتي، وسيكون بسيطاً بشكل كبير. وأعيش على هذه الطريقة، في هذه الحالة، ولا أحصل معي رغبات المستقبل، هذا لا يوجد! لا!

المستقبل سيكون، شيئاً فشيئاً، صعباً، وأنا أشغل، الآن، بشكل أصعب مما كان في العام الماضي، والعام القادم سيكون أصعب من هذا العام، هذا كل شيء. الأمر عادي.



★ حوار ثانٍ

أنا لست محتاجاً للقارئ، بل وأحتقره

«أتينا لسؤالك عن كتابك الجديد. dun chateau lautre. لقد عاودت قراءته منذ نشره؟»

«طبعاً؛ توجد أخطاء. ستكون ثمة دائماً أخطاء، والسبب راجع إلى أن الصعب ألا تكون هناك أخطاء، والخدع والألعاب أسلوبية. توجد كلمات مكان كلمات أخرى. المطابع والمضطرون يلتقطون بداية جملة ما ويقومون بإنهائها كما يهون جملهم هم. وليس بهذه الطريقة نستطيع الحصول على الجمل الجيدة. توجد لعبة صغيرة ما في داخلها. بحيث لا تكون أبداً هناك، الكلمة الصحيحة في مكانها. بينما هم (أي المطابعيون و...) يضعون الكلمة الصحيحة والعادية والمنطقية، الكلمة التي كان سيضعها «بول بورجي» (Paul Bourget) «بول بورجي» هو الذي يدير ويوجه الأدب الفرنسي (...)

كيف تكتب؟

«من المدرسة الأسلوبية، إذا جاز القول، أنا مهووس بالأسلوب، أي أنني أتسلى في صنع بعض الأشياء الصغيرة. إننا نطلب كثيراً من الأشياء من إنسان ما (أي كاتب ما)، غير أنه لا يستطيع فعل كثير من الأشياء. إن الوهم الكبير للعالم الحديث هو المطالبة من الإنسان أن يكون، في آن واحد، شجرة أو قسباً، أي أن يقوم بقلب كل شيء بضربة واحدة. إنه لا يستطيع؛ إن شخصاً يعثر على شيء جديد مهما كان حجم صغيره، هو في حد ذاته إنجاز كبير. إنه يكون متعباً بشكل كبير. وهو تعب مَرْمَن. يتم الحديث عن «خطابات». أنا لا أبعث خطابات إلى العالم...

لماذا تكتب؟

«أنا لا أكتب لأحد. إنها آخر الأشياء، أن ننحني لها. إننا نكتب من أجل الشيء في حد ذاته.

غير أنك، مع ذلك، تتوجه إلى الناس...

«إنها خدعة فنانة، في الحقيقة، أمقتهم وأحتقرهم. أحتقر ما يفكرون فيه وما لا يفكرون فيه... فإذا اهتممت بما يفكرون فيه، فإنه سيكون لك شأن مع القراء؛ القارئ، لا

يحتاج إلى مزيد من الإيضاح. لا، أنا لست محتاجاً إليه. إنه يقرأ، يتم الأمر. وإذا لم يقرأ، فبنس الأمر.

هل تكتب دائماً للشيء في حد ذاته، حتى في زمن «سفر في آخر الليل»؟

«دائماً. لقد كتبت كي أشتري شقة الأمر بسيط، وهو أنني ولدت في عصر كذا نفاق فيه من النهاية. والآن، لم نعد نخاف قط من النهاية. قلت في نفسي: إنها لحظة الشعبية. وعادة، ما ينتج فيها كل هؤلاء الناس كتباً. فقلت: أنا، أيضاً، أستطيع أن أفعل مثلهم. وهذا سيمحني شقة ولن تكون لي مشاكل مع النهاية. بدون هذا ما كنت لأطرق، أبداً، هذا الميدان (...)

هل تعتقد أن بإمكانك أن تتوقف عن الكتابة؟

«أكيد! عندي رصاصة في رأسي وذراعي عبارة عن أشلاء. أنا من معطوبي الحرب بدرجة ٧٥ في المائة، إذا، فهذا يكفي. لقد خضت حربين. وانخرطت متطوعاً ضمن المجموعة ١٢.

غير أنه لا يبدو أنك تهي الأب حينما تتحدث عنه. - آه، لا. لا أحب التحدث عن الأب. لا أتحدث عنه إلا حينما أود استلام تسبيق أو سلفة مالية من دار نشر «غاليمار». أتحدث عن الأب لأنه تجارة، ولأنه يتوجب علي أن أدفع ثمن هذا المنزل الرهيب الذي كلفني ثمناً رهيباً، والذي أقوم أنا بنفسه بتنظيفه بالمكنسة الكهربائية، والذي أقوم أنا شخصياً بغسل نوافذه الزجاجية، وحيث أقوم بإعداد الطبخ وكل هذا البازار. وما كما ترّون، لا ألتجئ إلى حبّ التزين. إذا فهذه الحكاية الصغيرة، وحتى هذا التعصب الأسلوبي الصغير، والبلاغي، لا يمتلكني إلى الحد الذي يجعلني أسيراً له.

تكتب في بداية كتابك بأنه نادم على تاييلك لـ «سفر في آخر الليل». فهل هو بداية الإنطلاق لكل مشاكله؟



- لكلّ الإزعاجات، نعم. حين خرج الكتاب إلى الأسواق، كنتُ قد تعرضتُ للمضايقة. إنَّ «سيليون» هو اسمٌ (والدتي هو في الحقيقة اسم جدته) كنتُ أعتقد أن لا أحد سيفطن لي، كنتُ أعتقد أنني سأمتلك المال لشراء الشقة، والانسحاب من هذه المعمة ومواصلة مهنة الطب. ولكنَّ صحيفة «سيرانو» Cyrano اكتشفتني. ومن هذه اللحظة أصبحت حياتي لا تُطاق، أقصد حياتي كطبيب. إن من يكتب لا يمكن أن يكون طبيباً جيداً. ثم تمَّ إزعاجي لأنَّ منطقة «كليشي»، في هذه اللحظات، لم تكن شيوعية. غير أني، كنتُ أشتغل لمصلحة البلدية، التي كانت هي شيوعية. كنتُ أقوم بالزيارات للبلدية؛ اشتغلتُ طبيباً ليلياً، خلال خمس وعشرين سنة. كانت سيارة الإسعاف تأتي لتأخذني، وكنتُ أذهب لرؤية المقولين والأموات والمصابين بالخناق إلخ. فتمَّ وضعي في خانة من يشكون جزءاً من البلدية. بالرغم من أنني لم أذكر بصوتي أبداً في حياتي في أي انتخابات، ولكنني... وهكذا فالأطباء الآخرون، الذين كانوا رجعيين، كانوا يقولون عني: «هذا الفنزير» اشتغل مع البلدية الشيوعية والفاسدة» يوجد صراعٌ بشكل دائم. في تلك الحقبة كان ثمة صراعُ الرجعيين ضدَّ البلدية، والآن تحوّل الصراع إلى صراع البلدية ضد الرجعيين. وغداً سيكون صراعٌ آخر لا أعرفه. وهذا ما جعل حياتي جحيماً لا يُطاق...

« في روايتك Dun chateau laire ، يبدو أنك تتأسف على صدور روايتك «سفر في آخر الليل»، ليس فقط لأن الرواية تسببت لك في مشاكل ومناصب ولكن أيضاً، لأنَّ الناس يُلقون، دائماً، في وجهك إعجابهم بـ «سفر في آخر الليل»..

- نعم، وفي هذه القضية أيضاً يضايقونني. في كتاب «سفر...» أقوم أيضاً ببعض التضحيات لصالح الأدب، «الأدب الجيد». نثر على الجملة المفزولة جيداً. وجهة النظر التقنية، هذه، في نظري، معوّقة شيئاً ما.

• تقول بأن مشاكلك بدأت في معقمتها مع كتابك «سفر...» ولكني أعتقد أنها، بالأحرى، بدأت مع كتابك (Bagatelles pour un massacre).

- هو ربما الكتاب الوحيد الذي كتبته للفرنسيين، الذي خرجتُ فيه من تحفظي الشخصي. لقد قلتُ لنفسِي - ولكن هذا (يُخاطب «سين» الصحفي) لن يوافق سكرتير لإدارة على نشره - قلتُ في نفسي: «في فرنسا، نحن

نوجد في وضعية سيئة، هذه مسألة بديهية، إنَّه فعلى الفرنسي أن يظلَّ هادئاً، وعليه أن يترك الآخرين يحلون مشاكلهم مع الروس. فإذا ظلَّ هادئاً، فإننا سنحتفظ بالهيبة والسحر. سنكون الرابحين الكبار، وسنظلُّ الفرنسيين العظام. وسنقوم ببناء أوروبا. أنا كنتُ أعتقد بوجوب بناء أوروبا. وهذا ما يحاولون القيام به، حالياً. ولكن بعد فوات الأوان، التاريخ لا يعيد نفسه إننا لا نستطيع، الآن، بناء أوروبا. حينما كان الجيش الألماني موجوداً، كان ممكناً القيام بهذا، مع الجيش الألماني، الجيش الألماني الأخير. لقد بددنا. هذا الانتصار الكبير، كان هو تدمير الجيش الألماني. والآن انتهى الأمر، لم يعد ثمة أي شيء. غير أننا نريد تشييد أوروبا. ولكن مع من؟ لم يوجد أي شيء! لقد جاء إلى ذهني هذا الشيء. لقد بدا لي الأمر بارعاً. فيما يخص «هتلر»، فأنا لم أحيه أبداً. لقد شغفني في كتاب: (Bagatelles...) ولكنه كان مُصاباً بغيروس. مثل «دوريو» doriol، وممثل «مسولي» Mollet، وممثل «ناصر» (أي جمال عبد الناصر). مثل كل هؤلاء الرجال، كان «هتلر» رجلاً سياسياً. ورغم كل شيء، لقد كان يَبني شيئاً ما شيئاً، كان يبني أوروبا، أوروبا الفرنسية الألمانية. طبيب. بالإضافة إلى كل هذا، فأنا ألفت انتباهك، بطبيوية، بأن ألمانيا كانت أحر بلد كنَّا نحظى معه بمكانة وسحر. والآن يتمُّ نعتُنا بالمومسات والقوادين، الشعب الأخير الذي نقوم بخداعه بالاستهتار به. وليس الإنجليز ولا الأمريكيان من سيحترموننا، ولا أحد! ومعدها نتسول: «دولار، قطعة صغيرة» أوروبا، كانت، منذ زمان، في تقديري أنا، وكنتُ أقول في نفسي: سوف أقولها، وسوف تعطي انطباعاً كبيراً جداً. ما الذي تسببتُ فيه؟ لقد أدخلتُ أنفي في قصة مُرعبة! هل أنا نادم؟ كم أهو! لو كنتُ عرفت...

لاحظ أنني كنتُ أصيب في الهروب في «لاروشيل» مع سيارة إسعاف تابعة لمدينة «سارتروفيل». كانوا يريدون أن ينشلوها، كان الجيش يريد أن يُصارفها. حينها قاومتُ: أردتُ أن أقودها إلى «سارتروفيل»، وبدونها كنتُ سأجدي في «لاروشيل» في حالة وجود إمكانات للإبحار إلى «لندن». وخصوصاً لأنني مذنبٌ لأنني أتحدث باللغة الإنجليزية مثل الفرنسيين. إن الأمر مثير للفضول، فأنا لدي موهبة اللغات، مثل يوأبي القنادق ومثل الروس! كنتُ أمتلك كل ما أنا في حاجة إليه كي أصبح شخصاً

مهماً، حينما أرى هؤلاء المرئيين الذين يتكلمون اللغة الإنجليزية كمعازق. لقد استسلمت ليهوس تضحوي (من التضحية). إنها مازوخية. لو أنني ظلت صامتاً كنت سأنتهي حياتي في المعبد، والآن هذا ما ترون! أقد أصبحت مادة أولى للحقد، أصبحت عنصرياً. «أأم هذا (أي أنا) معاد اليهود.» إنها مزحة.

• غير أنك كتبت، في هذا الموضوع أشياء واضحة تماماً. — كتبت أشياء عن اليهود. قلت إنهم يديرون حرياً، وإنهم يريدون الانتقام من «هتلر». طيب، إن هذا الأمر لا يعنيني (إن سكرتير جريدتك لن ينشر هذا الموضوع أيضاً). إنها قضية تهم الطرفين (هتلر واليهود). لقد ورطوا الجيش الفرنسي، حينما تلقى الرغب الشهير في سنة ١٩٣٩ ... يا لي من أبله مسكين، لأنني قدفت بنفسي في قضية مثل هذه، في الوقت الذي كان علي فيها أن أفعل مثل الآخرين... وهذا ما كان يقول لي «ماريون» (Marion) (لو أنك اتبعت صف اليسار، كنت ستكين ماركس) ليطابق بأكملة في «إيكسليور». وكان يستشهد لي بـ «باريوس» Barbusse حين وصل إلى موسكو حدثه عن يوج في الطابق الأعلى وعن يوج في الطابق الأسفل. بينما أنا، وما لله، كنت في المراحض في العفن إلى حدود الرقبة، كان الأمر مريعاً. لقد عانيت كما لم أعاني أحد وما زلت أعاني. إنني أموت في العار، في الخزي والشعار وفي الفقر. وكل هذا بسبب حماقة (...).

• أنت تتحدث عن نفسك وكأنك من دعاة السلام وكمعاد للعسكرة؟

— لقد كنت ضد الحرب بشكل عميق، وشاركت فيها. وكنت بطلاً مثل «ديرناند» Dumand ومثل آلاف آخرين. إن فرنسا ما قبل ١٩١٤ مختلفة عن فرنسا ما بعد ١٩١٤. قبل ١٩١٤ كان يوجد مسرّيون (الذين يمشون وهم نائمون) وبعدها تحول أناس إلى محطّين... إذا فهم يندرجون في خانة «سارتر» و«كامي البير»... إنهم يتصرفون أنه من الأفضل ممارسة «التفكير». بينما في سنة ١٩١٤ كان ثمة واجب وكنا نقوم بأدائه. هي أشياء لم تعرفها أنت، فما زلت شاباً.

• ما الذي تنتظرون من كتابك؟

— أنتظر تسبيحاً مالياً من دار نشر «غاليلمار» وهذا كل شيء. أن يتيح لي هذا المبلغ أن أعيش بهدوء ويغنيأ إلى التقاعد.

• هل ستقوم بكتابة كتاب آخر؟

— من أجل «غاليلمار» دون شك. إن هذا الوغد لا يريد أن يتركني. لقد شتمته كثيراً ونعته بكل الأوصاف. إن له كاطالوغ يستحق أن يقتل رعباً بالرصاص بسببه. ويمكن أن يلقي به في السجن إلى ما لا نهاية. إن هذا لن يريكني. جاء عنده ناشر وقال له: «هل تريد أن أخذ مكانك مع سيلين، وأدفع لك كل ديوني، وأخذ منك كل كتبه، ولن يكون لك مشكل مع هذا الأدمي «الحزين» فلم يقبل... لا تضم دارة للنشر كثيراً من الكتّاب.

• لقد فكرنا في نشر مقاطع من كتابك.

— هيا قوموا بهذا، إسرقوا «غاليلمار» ليس له ما يقوله. أنا أمنحك الإذن والموافقة. أنشروا، لا تترددوا! (...) كم أريد أن أقول لك أحد الأشياء، وهي أن «هتلر» كان يشمئز مني فقام بتصفتي. فقد نشر لي في جريدة «بيرلينير تاكبلات» Berliner Tagblatt، وهي جريدة يهودية، فقام «هتلر» بتصفتيها. لم يكن يريد أن يسمع عنها أبداً. كما نشرت في «فاستر فرنسية»-«ألمانية» التي نشر فيها الكثيرون. ولم أتلّق ولو فلساً واحداً. «هتلر»، لو كان ما زال حياً، كان بالتأكيد سيفتقني. الناس الذين ليسوا تقاليديين... ولكنه ليس له حظ، فقد قُتل قبلي! (...)

• أنت تقول إنك لا تحب الحرب، ولكنك تعطي الانطباع بأنك تحبها جملتها.

— إنها كانت أمراً. ولا يوجد أمرٌ غيرها. الشجاعة للرجال والفضيلة للنساء. إنك تتلقى أمراً. الشخص الذي كان يُعذب سجيناً، كان يتم إعدامه حالاً. من كان يعامل الأسرى معاملة سيئة وقاسية، كان يوضع أمام المائط ويُعدم. ولا يتحدث أحد عن هذا. السادية لا مكان لها في



الحسرية. السجين كان يتلقى سجاثر وغذاء، هذا ما في الأمر. كنتُ نحو الجزء الفظيخ.

• يبدو أنك ترى أنّ كل شيء سينتهي في ما يشبه انفجاراً ذرياً.

— لسنا في حاجة إلى هذا. فما على الصينيين إلّا أن يتقدموا حاملين سلاحهم. فهم يمتلكون سلاح الولادات. وستنقرضون أنتم أصحاب العرق الأبيض. إنّ العرق الأصفر هو زغور العرق. إنّ الأبيض ليس لوناً، إنه قعر أولون غير ثابت. إنّ اللون الحقيقي هو الأصفر...)

• من بين الشباب، ألا ترى أي رواية؟

— لا. إنهم لا يشتغلون بما فيه الكفاية. ففي عصر يقتسمه التلغاز والراديو والسفر والسيارة والبرامج الوثائقية والجرائد المؤقّعة بشكل رائع والتحقيقات الطبية- الاجتماعية والشرطة، فإننا نهتمّ بالقصة الجيدة. إنّ مقهى Les Deux Magots (مقهى شهير في منطقة سان جيرمان دو بري/الحيّ الثلاثيني) يُعجّ بالقصص الجيدة. أمّا الأسلوب فهو شيء مختلف...

• حسب رأيك، منذ ١٩١٤ أي منذ شبابك، كل شيء ينحرف، فلا توجد فضيلة ولا يوجد معنى للواجب، ولا يوجد كتاب ولا نقاش. فما هو التفسير الذي تعطيه لهذه الظاهرة؟

— في المقام الأول إيمان المشروبات الكحولية. يوجد ١٢٠٠ مليار من المشروبات الكحولية تشرب في فرنسا في السنة. أنا أعرف فضائل المشروبات الروحية، والإحساس بالقوة. إنها خطيرة. الإحساس بامتلاك القوة. ومن هنا كلّ هذه الإدعاءات وكل أشكال البلاغة والإطراب. ثم إننا ندنّ ٧٠٠ مليار سيجارة في السنة. الدخان الذي يمنح إحساسات ومشاعر شعرية مغلوبة، وأنكاراً مغلوبة أيضاً. أنا لا أؤمن إلا بشارب الماء. والذي لا يُفكر في التجشؤ وفي الهمضم... فليس لدى إنسان متعفف جداً (في الأكل وفي الشرب) سوى ساعتين من النشاط في اليوم. وهذه في حد ذاتها فترة طويلة. (إنّ (حفظ) الصحة الجنسية (الصرامة)، لا أحد يريد أن يخضع وينصاع لها. ولهذا السبب يسافر الناس. ويقولون «مارسل بروس» Proust. والعالم يُقلد العالم. إنهم يقومون. أيضاً، بتقليد «بروست». وكل هذا يتسبب في إرهاق وتخجيل الناس السذج. فيموتون دون أن يفكروا في أي شيء أبداً. فلديهم مواقف جاهزة. تتساءل لماذا،

ولكن هذا لا أهمية له. لأنه توجد كثيرٌ من الموسوعات ومن هوائياتها... فمنذ أن لم تعد الأديرة موجودة لم تعد توجد تخريصات. لم يكن «موريك» موهباً لأجل هذا، كان موهباً لكي يكون مدرّساً في مدرسة حرّة. وهذا كل شيء. وكبيل دساوي في الريف، على هامش الموهف (حجرة مجاورة لهيكل الكنيسة تحفظ فيها الأواني المقدسة ونخارف الكنيسة). وعلى أيّ هؤلاء الناس منعسون في الحياة، وإذا ما اشتغلت فإنك لن تكون منعماً في الحياة.

إنّ الأمر مشابه للرذيلة. فقد كنتُ في الرذيلة إلى عني. ولكن يتوجب الخروج منها. وهذا ما كانت تقوله «ماري بيل» Marie Bell: أنت لست خليعاً، لأنك لو كنت خليعاً، ما كنت لتستطيع أن تكتب عن الرذيلة، كنت ستكون داخلية. إنّ الأمر مشابه للسياسة. إنهم منعّمون فيها. إنهم يعشقون المستهزئين. إنهم منعّمون فيها. إنهم يعشقون أحفادهم. ويظهرون وهم يتلقون القبلات. ويعشقون المداعبات في غرف الزوجية وهم يقولون: «آه، يا حبيبتي، لقد اشتغلت اليوم بشكل جيد». إنهم مستهزئون. يحقّقون لذاتهم ويصلون إلى الرعدة، ويقومون بما تقوم به الخنازير، إنهم خنازير مثل الآخرين. أمّا أنا، فلست سوى طيب في الضاحية متوزع وهادئ جداً. يجب أن نكون على يقين من ما نكتبه. هذه هي المفاجأة.

• في كتابك الأخير، ذهبت بعيداً في أرائك وفي أبحاثك. — إن قصة رواية Dun château autre هي قصة متفرّدة لأن من المضحك رؤية ١١٤٢ محكوماً بالإعدام في فرنسا في بلدة صغيرة. وهذا لا يرى كثيراً. ومن النادر جداً أن تكون مؤلف مذكرات عن ١١٤٢ محكوماً بالإعدام. بلدة ألمانية صغيرة معادية مع العالم بأسره ضد الذات. لأن أناس «روشنوالد» Rothenwald، كل الناس كانوا ينتظرونهم ليقتلهم، بينما أناس «سيمكارينجين» Sigmaringen ينتفضون لبطارتهم من كلّ الناس الذين يريدون انتزاع أحشائهم... وأنا كنتُ بين بين هؤلاء الآخرين لأنني كنتُ معادٍ للسامية. كنتُ أمثل شيئاً خاصاً جداً. «أنا كنتُ متعاوناً وعميلاً ولكني لم أكن معادٍ للسامية.» (...) إنك (خاطب الصحفي) لن تترك إلا القليل من هذا الحوار، لأن سكرتير التحرير سيقوم بأي شيء كي يحصل على رضى الكاتب «موريك» Maurice، وعلى رضى كل هؤلاء الناس. وعلى أي فهذا لا أهمية له... فأنا عجز وأنت شاب.



مقال للكاتب الياباني

كونزابورو أوي عن تأثير «سيلين»

«إلى الأمام يا صغيري»

قراءة رواية Nord في خريف سنة ١٩٦٠، شكّلت بالنسبة لي صدمةً مع الارتدادات الهامة والمُعقّدة. كنت أبلغ الخامسة والعشرين من عمري، وكنت بدأت للتو في توفير لقمة عيشي ككاتب. أصل، الآن، إلى عمر «سيلين» حينما انتهى من «الثلاثية الألمانية» وأُعترف، في الوقت الذي يعرف فيه العالم هزات من جراء أحداث مثل ١١ سبتمبر في نيويورك والفارث (الأمريكية) على أفغانستان أو الصراع الإسرائيلي-الغلسطيني، أعترف بأنني لم أشف بعد من هذه الصدمة. كم من مرّة، خلال هذه الأربعين سنة الأخيرة، أصغت فيها لسمع كلمات المُبجّة: إلى الأمام يا صغيري!

في تلك الفترة، كان من الصعب العثور على المنشورات الفرنسية الحديثة، إذا لم تكن إختصاصيين. كنت أدرس الأدب الفرنسي، وكنت قد كرّست جزءاً من شهادتي لـ «سارتر»، وقرأت رواية «سفر في آخر الليل»، لأنها أثّرت (عليه على سارتر) حينها أعطاني أستاذي في الجامعة الكتاب الجديد لـ «سيلين» المنشور في «غاليمار». أعطاني إياه دون أي تفسير، بالرغم من أنه، بالتأكيد، كانت تتجاهه فكرة ما يُهْنُ.

في هذا اليوم، كنت قد ذهبت إليه لأعلن له عن نيّتي في التوقف عن متابعة دراساتي من أجل الدكتوراه. لقد كان زوجي، أيضاً، من بين الأسباب التي دفعتني لاتخاذ قرار التوقف عن مسار البحث العلمي والاتجاه إلى مهنة الروائي، التي كنت قد وضعت بعض التصورات عنها. إن ما كان عبارة عن إجتذاب غائم أصبح، بسرعة، ضرورة مطلقة. كم من شباب آخرين، من حينها، أعلنوا بحماسة عن أنه أصبحوا روائيين، وهم يستشّفون بـ «سيلين»: «مُحرّر أخبار وفي.. يجب أن تكون هناك طبيعة الحال... مناسبات! ليس كل العالم...»!

كنت قد تحدثت لأستاذي عن السفر الذي كنت قد قمت به إلى الصين، كنت أصغر كاتب في مجموعة تمثل حركة مواطنية مُعارضة للحلف الجديد للأمن الياباني-الأمريكي. تم توجيهها في «بيجين» في عزّ الليل، عبر طريق يعقّ برائحة مُدوّحة من ميك الروم حتى سراق صغير منزل، حيث كان

ينتظرنا «ماوتسي تونغ». كان جالساً في ساحة الشرف، وهو يدخّن سيجارة تلو الأخرى من نوع «غراند باندا» Grand Panda، وقد منحنّا لبقاء مُشكلاً، بصفة حصرية، باستشهادات من مؤلفاته، مُتظاهراً بالتوجه، بشكل خاص، إلى وزيره الأول «شوان لاي».

أفترض أن أستاذي كان يريد أن يعرف كيف ستُكون رُود فعلي إزاء كلمات من نوع «صين» و«صينيين» التي قام «سيلين» الذي كان رُويّاً بالرغم من أنه كان منعزلاً، بحشو تأليفته الموسيقية الجديدة، ذات الرمزية القوية والمباشرة، بها.

ولكن توجد أيضاً رموز أخرى قوية في هذه الرواية: «هيريوشيم» والقنبلة الذرية. و«هيريوشيم» هي إحدى الثيمات الرئيسية في حياتي الشخصية. أستاذي كان قد ترجم إحدى الأعمال التي توثق بدايات البحث النووي، والتي هي، دائماً، قُضية الحدث، اليوم، فهل يكون، ربّما، قرأ في مجلة «ليكسبريس»، نقد جون-لويس بُوري Jean-Louis Bory الذي قال إنه يرى في «باردامو» Bardamu، الذي يُجسّد «سيلين»، «بانثاكريل» Pantagruel، العصر الذي: لأن هذا الأستاذ كان، أيضاً، قد كرّس حياته لدراسة «كاركانتيا» Gargantua و«بانثاكريل» Pantagruel.

كان عليّ أن أكبّ على قضية «سيلين»، التي لم أجد لها من حلّ من خلال القراءة العادية لـ «نورد» Nord، وهي قضية لم أجد لها، إلى حدود اليوم، خلاّ نهائياً، بالرغم من أن حُرّاً غريزياً كان يدفعني إلى ألا أقترّب بشكل كبير، إذا ما كنت أريد، أنا أيضاً، أن أخرج من القضية ككاتب. ولكن هذا لم يمنعني من قراءة أعماله حسب استطاعتي امتلاكها.

لأن رواية Nord كانت قد

منحّنتني سعادة قراءة كبير، المشهد الذي يُصوّر مُوسسات «بسرلين» وقد تمّ إخلاؤهم ووضعم في سجن انفرادي، وقد تمرّدن وهنّ بضربن عجوزاً بلّباس عسكري سقط أسيراً في أيديهن قبل أن يأكلن الجِصَّان التي قدّم لساغته، تمّ تصويره بانثناء لا يمكن تصديقه. وقد



بَرَهَنَ فيها «سيلين»، مدعواً به «اللقوة الذاتية» المُستَحْتَجَّة عن طريق المحكي، عن حماس خارق للعادة. إنَّ القِصَّةَ في حدِّ ذاتها وقوة أسلوبه، اللذين يُشكِّلان قاعدة لِمَا سُمِّيَتْ أَعْلَاهُ بِ«قضية سيلين»، يَجْرُئُنَا إلى عَالَمٍ حيثُ تنتهي اللغة الأَصْلِيَّةُ بأنَّ تغدِي من الرواية، عبر مفعول قريب من الوحشية (أكل لحم البشر). وأنا كانت لدي قِباعَةٌ مَليئةٌ بِالْأَمَلِ، قِباعَةٌ مَجنونَةٌ على لَشيءٍ محسوس، من أن هذا التوجُّه يمكن أن يُوَدِّيَ إلى لُغةِ الرواية نَفْسِهَا...

إنَّ مساري الشخصي كروائي التوى وانحنى إلى الدلائل بولادة ابن مَعُوذٍ بحيثُ إنَّ حياتي معه أصبحت الموضوع المَرْكَزِيَّ في عملي. وبشكل مُؤَلِّق، كنتُ أَصْغُو رَوَّابِيَّيَ مع ضحايا «هيروشيما»، إنَّ «هيروشيما»، مثلها مثل «قضية سيلين»، كانت في قلب هذا الاستشهاد المَقْبُوسِ من Nord: «مَعُ الزَّمَنِ، وبعد عشرين سنة، ما هي الرؤوس الذرية جاهزة، ٧٥٠٠٠، فيما يبدو، معشوقة ومُستَحَقَّةُ بِشْكَلٍ رائعٍ، فليَقْبِضُوهَا ولْيَنْضَحْ، يا إلهي، بسرعة».

إنَّ الضحايا الذين تعرضوا للإشعاعات في «هيروشيما» وفي «ناغازاكي» ما زالوا يُواصِلون اليوم حركاتهم المواطِنية من أجل تدمير الأسلحة النووية، من خلال دَفْعِ الأيديولوجيا الذرية إلى مَعالِيهَا. وهم (أي هؤلاء) الضحايا يذهبون إلى حدِّ التَمَوُّضِ كضحايا كونييين في مُواجَهَةِ مُتَعَدِّين مُفْتَرِضِينَ تُظَلِّمُ دول كـ«الصين» في آسيا.

لقد ناضلت دائماً إلى جانبيهم. لقد وضعت الحكومة اليابانية نَفْسَهَا تحت حماية «المنظلة النووية» الأمريكية. وقد بَرَّرَتْ تَصَرُّفَهَا، من الناحية الأخلاقية، من خلال الإعلان بأنَّ «المبادئ الثلاثة الأساسية لمحاربة الأسلحة النووية»، أي عدم صُنْعِ الأسلحة النووية ولا إدخالها ولا إخراجها، تُشكِّلُ مصلحة الدولة. ولكن ومنذ البداية، مَرَّتِ اليابان إتِّفَاقاً سَرياً يُمَثِّلُ في غُصِّ الطرفِ عن إدخال الأسلحة النووية إلى اليابان عبر سَنَنِ الجَيشِ الأمريكي. لقد كان «سيلين» دائماً حاضراً في ذهني حين كنتُ أَضَاهِلُ من أجل تدمير الأسلحة النووية، بينما كنتُ أعرفُ حقَّ المعرفة وجودَ هذا التدجيل والخداع ضدِّ بلدٍ بأكمله وخِيفُ شَعْبِي بِأَكْمَلِهِ.

في كتاباتي عن «هيروشيما»، رويتُ أنَّ الأطباءَ، وهم الذين تعرضوا بأنفسهم للإشعاعات النووية، والذين كانوا مُضَلَّلِينَ وحائرين بشكل كامل إزاء الوسائل الجِلائية التي يمكن استخدامها، وَسَطِ الأَنقَاضِ، وفي الوقت الذي كانت تنقُصُ فيه حتى الأدوية، انخرطوا على وجه السرعة في العمل بغيرِ وَضْرَوةٍ من أجل محاولة لِنَتْرَاجِ أناسٍ مهددين بالموت من الموت، من خلال تجاوز المُشْأَلِ الذي يُصَابِرُونَهُ واحدة تلو الأُخرى.

هنا، وخلال تحقيقي أنا في موضوع أطباء «هيروشيما» و«ناغازاكي»، كان يأتيني إلى الذاكرة، وبشكل طبيعي، الصراع العنيد للدكتور «ديتوش» (Detsouche (أي «سيلين») وهو يُوَاجِهُ الموتَ. فكتبتُ أَقْرَأَ «ريكودون» Rigodon خلال كل هذه الأيام التي كنتُ أُوَاجِهُ فيها، بجانب ابني المَعُوذِ، الصعوبات الأليمة وغير المنظَّرة للانتقال من الطفولة إلى المراهقة.

«سيلين» الذي تعهد أطفالاً مُعَوِّضِينَ في «هامبورغ» (ألمانيا) التي كانت عبارة عن أنقاض، بينما كان هاربياً في القطار من وباءات الحرب، كان يتمشى في الشوارع بحثاً عن الطعام:

«هَيَّا يَا أَطْفَالِي! هَيَّا بِنَا!

أريدُ أن يتعويَّن... أعملُ كدليل. هذه الطاقة «إلى الأمام يا صغيري»...».

«سيلين» هو أيضاً خبير مفردات (قاموس)، لها تأثيرٌ مُشابه، في القرن العشرين، لتأثير «دوستوفسكي» الذي كان يقول في نهاية حياته بأنَّ كلمة «طفل» هي كلمة مُختَصَّةٌ ومتميزة، وأكثر من أي كلمة أُخرى. وهو يتجاوَزُ إطارَ «دوستوفسكي»، بسببِ من كونه يضع كثيراً من الطاقة في وَصْفِ الأطفال الذين التقى بهم في سفره المولم...

إذا اعتبرنا في جُمْلِ «سيلين» تَطَابُقَ حَاضِرِ المحكي مع حَاضِرِ زَمَنِ الْكِتَابَةِ، يمكننا القول إنَّه لم يتوقف عن الانخراط بِنَشَاطِهِ من خلال مُواجَهَةِ وضعيات صعبة، وهذا ما يجعلُ منه شاهداً من القرن العشرين في الوقت الذي كان فيه نَظِيْماً. واليوم، أصبح من الصعب نَقْيُ هذا، مهما كان عمداً، فإننا نَسْقُطُ، بلا رحمة في ما هو عديم الجدوى، كما تنبأ به بِصَرَاحَةٍ مُنْشَرِحَةً.

في بداية هذا القرن الحادي والعشرين، يجب على كثير من الكُتَّابِ أَنْ يُوَاجِهُوا أحداثاً تَهْزُ الْعَالَمَ بأسره، مثل أحداث ١١ سبتمبر والغارات (الأمريكية) على أفغانستان أو الصراع الإسرائيلي-الفلسطيني، دون أن يتملكوا أسلوب ومعجم «سيلين». وأنا، بدوري جزء من هؤلاء. بدون سبب موضوعي، ودون أن يكون هذا مرتبطاً بمظهر مُؤَكَّد، فأنا أصبحُ بسمعي إلى هذه الكلمات المَحْرُضَةِ: إلى الأمام يا صغيري...

هكذا أواميلُ الابتغال منذ أربعين سنة وأنا أُحْمِلُ بِمَشَقَّةٍ قضية «سيلين». وأنا أَتَخَيَّلُ بشكل طبيعي، ضحكُ هذا الحلاق العجوز، وأنا أَعْتَرِفُ من أعماق قلبي بأنه في هذا المقطع الذي يُعَرِّفُ فيه نَفْسَهُ، فأنا هو الذي يتكلم ويُعَبِّرُ.

«هذا يدل على أنني قوي: ذاكرةٌ ورمانة...».

* لوسيان كوميل Lucien comette - «لويس» - فيرناند سيلين «الاسلوب ضد الأكل» (إبليس-زولا - سارتر والآخرين) دار نشر «إيسون كومبليكس» Editions complexe

النحات يتحدث

هنري مور

ترجمة: أسامة اسبر *

أن تحميل الرسم
أكثر مما
يستطيع، لكي
يصبح بديلا
للمنحوتة،
يضعف الرغبة
بانجاز المنحوتة
أو من المحتمل
أن يجعل
المنحوتة مجرد
إنجاز ميت
للوحة

من الخطأ أن يتحدث النحات والرسم عن عملهما وأن يكتب دائما عنه لأن هذا يحرر التوتر الذي يحتاجان إليه. فحين يحاول النحات ان يعبر عن أهدافه بدقة منطقية، يصبح- بسهولة- منظرا لا يكون عمله الفعلي إلا شرحا محدودا للمفاهيم التي تتطور في أحضان المنطق والكلمات. وعلى الرغم من أن الجزء غير المنطقي والغريزي واللاواعي للذهن يجب أن يلعب دوره في عمل النحات، إلا أنه يمتلك أيضا نهنا واعيا ونشيطا. يعمل الفنان من خلال تركيز شخصيته كلها، والجزء الواعي منها ينهي الصراعات وينظم الذكريات ويمنعه من محاولة السير في جهتين في الوقت نفسه. من هذا المنطلق، يستطيع النحات أن يقدم، من خلال تجربته الواعية الخاصة، مفاتيح تساعد الآخرين في مقاربتهم للنحت، وفي هذه المقالة لا أقدم مسحاَ عاماً لفن النحت أو لتطوره وإنما بعض الملاحظات حول المشكلات التي واجهتها بين فترة وأخرى.

* كاتب ومترجم من سوريا

برانكوسي (١)

غطي فن النحت الأوروبي منذ القوطيين بالطحالب والأعشاب، وجميع الأنواع السطحية الزائدة التي تحجب الشكل. وكانت مهمة برانكوسي الرئيسية هي التخلص من هذه الأعشاب الزائدة لجعلنا مرة أخرى، نعي الشكل. ولكي يفعل هذا، كان عليه أن يركز على أشكال مباشرة بسيطة جدا، وأن يجعل منحوتاته، مؤلفة من

أسطوانة واحدة، وأن يصقل شكلا واحدا إلى درجة تمينة جدا من النضج، حظي عمل برانكوسي، بغض النظر عن قيمته الخاصة، بأهمية تاريخية في تطور فن النحت المعاصر ولكن ربما لم يعد ضروريا الآن الانطلاق وحصر فن النحت في وحدة الشكل الشابتة وحسب. صار بوسعنا البدء بالانفتاح. أن نقارب عدة أشكال ذات أحجام متنوعة، وأقسام وجهات، ونمزجها في شكل عضوي واحد.

المحار والحصى - شرط الاستجابة للأشكال

على الرغم من أن الشكل البشري هو الذي يهمني أكثر من غيره، إلا أنني غالبا ما منحت انتباها كبيرا إلى الأشكال الطبيعية كالعظام والمحار والحصى. وفي بعض الأحيان كنت أرتاد، ولعدة أعوام، الجزء نفسه من الشاطئ، ولكن في كل عام كانت تلتفت نظري حصة لها شكل جديد لم ألمحها مطلقا في العام الفائت، من بين ملايين الحصى التي أعبرها في سيرتي على الشاطئ الطويل، أختار أن أشاهد بإثارة فقط تلك التي تتلاءم مع اهتمامي بالشكل الموجود في ذلك الوقت. يحدث شيء مختلف إذا جلست وقصصت حفنة من الحصى واحدة بعد أخرى - يمكنني عندئذ أن أطور تجريتي مع الشكل مانحا ذهني الوقت ليصبح مهيبا لشكل جديد.

ثمة أشكال كونية يكون الجميع مهياين لها بشكل لا واع ويستطيعون أن يستجيبوا لها إذا لم تمنعهم سيطرتهم الواعية.

يعتمد تذوق فن النحت على القدرة على النظر إلى الشكل في أبعاد ثلاثة، ربما، لهذا السبب، وصف فن النحت بأنه أصعب الفنون، وبالتأكيد هو أكثر صعوبة من الفنون التي تتضمن تذوقا للأشكال المسطحة التي لا يملك حجمها إلا بعدين. إن كثيرا من البشر مصابون بعصبية الأشكال أكثر مما هم مصابون بعصبية الألوان. فالطفل الذي يتعلم الرؤية، يميز أولا شكلا بعدين، ولا يستطيع أن يحسب المسافات والأعماق.

فيما بعد، ومن أجل سلامته الشخصية وحاجاته العملية، يتوجب عليه أن يطور - جزئيا من خلال اللبس - القدرة على أن يغي، بصعوبة، مسافات بثلاثة أبعاد. ولكن بعد إرضاء متطلبات الضرورة العملية، فإن معظم البشر لا يتحركون إلى أبعد من ذلك، وعلى الرغم من أنهم يمكن أن يدركوا - بدقة - للشكل المسطح، إلا أنهم لا يبدلون المزيد من الجهد

الفكري والعاطفي الضروري لفهم الشكل في وجوده المكاني الكامل.

هذا ما ينبغي أن يفعله النحات، يجب أن يهذل جهودا مستمرة كي يفكر بالشكل ويستخدمه في كماله المكاني التام. يحصل على الشكل الصلب، كما كان داخل رأسه، يفكر به، مهما كان حجمه، وكأنه يحمله، مسجونا، بشكل كامل، في فراغ يده، ويتصور ذهنيا كل ما حوله كشكل معقد، ويعرف حين ينظر إلى جانب واحد شكل الجانب الآخر، ويحدد موقعه من مركز جاذبيته وكتلته ووزنه، ويدرك حجمه، كالحيز الذي يحتله الشكل في الفراغ.

وينبغي على المتابع الواعي لفن النحت أن يتعلم كيف يشعر بالشكل كشكل، وليس كوصف أو تذكر، يجب، مثلا، أن يدرك البيضة كشكل مفرد صلب، بعيدا عن دلالاتها كطعام، أو عن الفكرة الأدبية بانها ستصبح طائرا، وهذا ينطبق على الأشياء الصلبة كالمحار والجزء، والفوخة والأجاصة، والشرغوف، والفطر، وقمة الجبل، والكلية، والجزء، وجذع الشجرة، والطين، والبرعم، والقنبرة، والدعسوقة، والديس والعظام، انطلاقا من هذه الأشياء يستطيع أن يتابع ليتذوق

النقوب في النحت

تظهر الحصى طريقة الطبيعة في تصنيع الحجر، بعض الحصى التي ألقتها تحتوي ثقوبا، حين أعمل مباشرة على مادة صلبة وهشة كالحجر، فإن غياب التجربة والاحترام الكبير للمادة، والخوف من معالجتها بشكل سيئ، غالبا ما يؤدي الى نحت سطحي مريح، دون قوة نحتية.

ولكن بمزيد من التجربة فإن العمل الحجري المكتمل يمكن أن يحفظ داخل حدود مادته، أي لا يتم اضعافه الى ما وراء بنيتها التركيبية، وفضلا عن ذلك يتحول من كتلة جامدة الى مركب يمتلك وجوداً شكلياً كاملاً، بكتل من أحجام متنوعة وأقسام تعمل سوية عبر علاقة مكانية.

يمكن أن يكون في الحجر ثقب ولا يضعفه ذلك. إذا كان حجم الثقب وشكله واتجاهه مدروسا يمكن أن يبقى قوياً.

إن الثقب الأول في الحجر هو وحي.

يصل الثقب جانبا بآخر، جاعلا من الحجر ثلاثي الأبعاد.

إن الثقب بعد ذاته يمتلك معنى شكليا ككتلة صلبة.

النحت في الفراغ ممكن، حيث يحتوي الحجر، فحسب، على الثقب، الذي هو الشكل المقصود والمعتبر.

لغز الثقب -
السحر الغامض
للسكبهوف في
جوانب التلال
والجروف.

الحجم والشكل

ثمة حجم مادي
لكل فكرة.
انتمصبت قطع
الحجر الجيد حول
الاستوديو الذي
أعمل فيه فترة
طويلة، والسبب
هو رغبتي أنني

أمتلك أفكارا تلائم نسبها وموادها بشكل تام، إلا أن حجمها كان غير صحيح.

يمكن أن تكون المنحوتة أكبر من حجمها الطبيعي مرات عدة ورغم ذلك يمكن أن تكون تافهة وصغيرة في توليدها للمشاعر ويمكن لمنحوتة صغيرة، لا يتجاوز ارتفاعها بعض الانشات، أن تمنح الشعور بحجم ضخمة وعظيمة تذكارية، لأن الرؤية التي تكمن خلفها كبيرة. وأضرب مثالا على ذلك رسوم مايكل أنجلو أو ماساسيو مادونا أو تذكارات أبيهت.

فضلا عن ذلك، يمتلك الحجم المادي الفعلي معنى عاطفيا. نقارب كل شيء مع حجمنا الخاص، وتسيطر على استجابتنا العاطفية للحجم حقيقة أن طول البشر، بشكل عام، هو بين خمس أو ست أقدام.

يتأثر فن النحت باعتبارات الأحجام الفعلية أكثر من اللوحة، اللوحة معزولة عن محيطها بإطار - إلا إذا خدمت هدفا تزيينيا - وهكذا تحتفظ بسهولة بوزنها التخيلي.

إذا سمحت لي الاعتبارات العملية - ككلفة المواد والقتل - أفضل أن أعمل على منحوتات ضخمة. والحجم المادي المتوسط لا يفصل الفكرة، بشكل كاف، عن الحياة اليومية الواقعية، إن

الصغير جدا أو
الكبير جدا يأخذ
حجما عاطفيا
إضافيا.

عملت مؤخرا في
الريف، ومارست
النحت في الهواء
الطلق، واكتشفت،
آنذاك، إن النحت
هنا أكثر طبيعية
من العمل في
استوديو في
لندن، لكنه
يحتاج الى أبعاد
أكبر. إذا وضعت



« القرد المضطجع » لهنري مور ١٩٥١

قطعة كبيرة من الحجر أو الخشب عشوائية في حقل أو بستان أو حديقة تبدو حالا ملهمة ومناسبة.

الرسم والنحت

كنت أقوم بالرسم كي يساعدني على النحت، كوسيلة لتوليد أفكار للنحت، كمثال النقر على باب الذات من أجل الفكرة الأولى وكطريقة لا ابتكار الأفكار وتطويرها.

إذا ما قرّين النحت بالرسم فإنه يبدو وسيلة تعبير بطيئة، ولقد وجدت في الرسم مخرجاً مفيداً للأفكار التي ليس هناك وقت كافٍ لتحقيقها من خلال النحت، استخدم الرسم كطريقة لدراسة ورصد الأشكال الطبيعية - رسومات من الحياة، للعظام والمحار.

وأحياناً أُرسم لمجرد المتعة.

علمتني التجربة أن الاختلاف بين الرسم والنحت يجب ألا ينسى. إن فكرة نحتية يمكن أن تكون مقنعة للرسم، تحتاج دائماً إلى بعض التغيير حين تحول إلى منحوتة.

مرة حين رسمت رسومات من أجل النحت حاولت أن أمنحها وهم المنحوتات قدر ما أستطيع - أي رسمت من خلال طريقة الوهم، الضوء الساقط على جسم صلب. ولكنني اكتشفت، فيما بعد، أن تحميل الرسم أكثر مما يستطيع، لكي يصبح بديلاً للمنحوتة، يضعف الرغبة بانجاز المنحوتة أو من المحتمل أن يجعل المنحوتة مجرد إنجاز ميت للوحة.

أترك الآن مدى واسعاً في تأويل الرسوم التي أرسُمها من أجل النحت وأرسم غالباً متعباً لأساليب منسجمة ومسطحة دون وهم اللون والنظ، لكن هذا لا يعني أن الرؤية الكامنة خلف اللوحة ليست إلا ثنائية الأبعاد.

التجريد والسوريالية

أعتقد أن الخلاف العنيف بين التجريديين والسورياليين غير ضروري إطلاقاً. ذلك أن الفن الجيد يتضمن عناصر تجريدية وسوريالية كما يتضمن عناصر رومانتيكية وكلاسيكية: النظام والذهشة، الفكر والخيال، والوعي واللاوعي. إن كلا من جانبي شخصية الفنان يجب أن يلعب دوره. وأعتقد أن الاستهلال الأول للوحة أو لمنحوتة يمكن أن يبدأ من كلا الجهتين.

أحياناً أبدأ لوحة دون أن تكون هناك مشكلة واضحة تحتاج إلى حل، وذلك حين أرغب باستخدام قلم الرصاص على الورقة لصناعة الخطوط والأساليب والأشكال دون هدف واع، ولكن بينما تصحرفي النتيجة، تومض فكرة ما وتتبعص، ثم تتبدل السيطرة والتنظيم.

أو أحياناً أبدأ بموضوع محدد، أو أحل في قطعة حجرية لها أبعاد معروفة، مشكلة نحتية طرحتها على نفسي، ثم أحاول، بوعي، أن ابني علاقة منظمة من الأشكال، تعبر عن فكريتي. ولكن إذا كان الأمر أكثر من تمرين نحتي، تخطف قفزات غير قابلة للشرح في سرورية الفكر، ويلعب الخيال دوره.

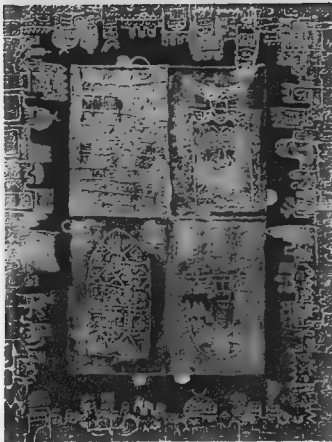
يمكن أن يبدو مما قلته عن الهيبة والشكل هي أنني أعتبرهما غايتين بحد ذاتهما، بعيداً عن ذلك، أنا أعي جيداً أن العامل السيكولوجي والتداعي يلعبان دوراً كبيراً في فن النحت. وربما يعتمد معنى ودلالة الشكل على التدايمات التي لا تحصى لتاريخ الإنسان. مثلاً، توحى الأشكال المستديرة بالفصيح والنضج، ربما لأن الأرض، صدر المرأة، ومعظم الثمار هي مستديرة، هذه المظاهر مهمة لأنها تمتلك تلك الخلفية في عادات إدراكنا. أعتقد أن العنصر الإنساني العضوي يمتلك دائماً، بالنسبة إلي، أهمية أساسية في النحت، ويمنحه حيويته. إن كل منحوتة معينة أصنعها تأخذ في ذهني شخصية إنسانية أو أحياناً شخصية حيوانية، وهذه الشخصية تسيطر على تصميمها وصفاتها الشكلية، وتجعلني مقتنعاً أو غير مقتنع بالعمل كما يتطور. إن هدفي واتجاهي يبدوان متآلفين مع هذه القناعات، رغم أنهما لا يعتمدان عليهما. إن نحتي يصبح أقل تمثيلاً، عن كونه نسخة بصرية خارجية، أو ما يدعى بالمجرد، وبهذه الطريقة أستطيع أن أقدم المحتوى السيكولوجي الإنساني لعملي بوضوح وتوتر كبيرين.

المصدر:

Herschel B. Chipp
Theories of Modern Art
A Source Book by Artists and Critics
University of California Press
Berkeley, California

هامش

١ - برانكوسي، قسطنطين (١٨٧٦ - ١٩٧٥) نحات فرنسي، معظم أعماله من النوع التجريدي.



التشكيلي العماني

موسى عمر:

يعتبر الموروث كنهات أساسية في لوحاته

املي بورتر *

تدور الكثير من المساجلات وتعدد الطروحات التي
تتطرق الى الفن التشكيلي ، ورغم ترسخ هذه الفنون
في مجالات اوروبا الثقافية منذ قرون طويلة الا ان
البحث فيها مازال مثيرا للجدل وتثير الكثير من
التساؤلات حول معطيات هذا الفن الى حد يمكن
القول ان البحث فيها اكثر تعقيدا بعض الشيء من
بقية الفنون الاخرى لعدة اسباب اهمها انها انتاج
فردى حسي - مادي ويبقى كذلك.

وقد يقول قائل ان النتاجات الادبية تنطبق عليها هذه التسميات مثل الشعر او المسرح او القصة ولكن هذه النتاجات الادبية بالاضافة الى كونها حالة فكرية صرفة تترجم الى كلمات غير ملموسة يمكن ان تتحول الى صوت يردده قائله او قارئه وتتعدد الاصوات وتختلف القراءات وتباين رغم ان الكلمات تبقى كما كتبها مبدعها الا ان نفس القارئ يضيف لها بعدا حسيا جديدا او قد يتبع الشعر لحن ويمتزج به او قد يضمن مع أبيات اخرى في اشعار لشعراء اخرين او في ادبيات مختلفة لذا نجد هنا ان للشعر او القصة او المسرح لها استخدامات تتجاوز الى حد بعيد مدى استخدامات النتاجات التشكيلية وكما يشترك في بلورتها وصيها في قوالب اخرى كالسمرح او السينما فنانون آخرون يمارسون فنا يختلف اصلا عن مبدع تلك الاعمال الادبية (شعر، مسرح، قصة) في حين ان الفنون التشكيلية تترجم فقط الى (حالة- مادة) مصنعة ملموسة ثابتة لا يمكن تحويلها بأي شكل من الاشكال الى عمل فني آخر ويبقى العمل التشكيلي الفن الوحيد الذي عند نضوجه يستخدم فيه الفنان نفس الادوات والمعالجات والرموز الصورية التي تعكس أسلوب الرسام-المصور وتصبح كعلامة واضحة تابعة للفنان.

ان المدارس الفنية التشكيلية رغم قربها من المدارس الادبية في الفكر او المنحى الا انها تحتفظ بخصوصية متفردة تشخصها بسرعة العين المدربة ولقد اختلفت وتعددت تلك المدارس وما زالت تجد قبولا من الجمهور على اختلاف مشاربهم ورغباتهم وما زالت تثير جدالا لكل مدرسة مريدوها ويحث الكثير من الفلاسفة عن طبيعة الفن وكيف يجب ان يكون وفي هذا الصدد يقول هينل في بحثه عن الافكار الشائعة عن طبيعة الفن ومحاكاة الطبيعة ما يلي:

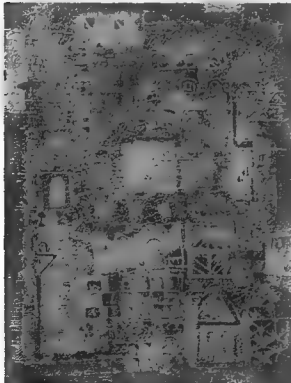
(..... بمقتضى هذه التصورات على الفن ان يحاكي الطبيعة بوجه عام... ومن اقدم ما قال بهذا هو ارسطو... حينها حيث كان التفكير ما زال يحبو والبشرية في اطوار نموها الاولى... الا ان هذا التفكير ما زال هناك من يعتقد به ويتبعه ويبرره... ولكن هذا التعريف والتحديد للفن سيلزم الفن بأن يكون شكليا فقط لا يرتبط بالذهن والفكرة كما انه يرينا ما نعرف وما نشاهد كل يوم وقد نفذ بكثير من الحذق والمهارة القادرتين على التقليد.....)

ويقول كانط... (.. ومهما حاول الانسان التقليد فلن يصل الى مستوى الطبيعة ابدا فلن نطرب لصوت رجل يقلد تغريد

البلبل مثلما يطربنا ويثيرنا تغريد بلبل في الصباح..). وهذا الحديث يقودنا الى التطرق الى فن البورتريت وأعمال لوسيان فرويد رغم انها تنقل لنا عالما نعرقه وأشخاصا موجودين اصلا الا ان لوسيان فرويد يضيف عليهم بعدا آخر يجعل المشاهد يحترق بين الاصل والصورة اذ ترجي له الصورة بان الاصل غير موجود وغير حقيقي والصورة هي الحقيقة بما فيها من انفعالات وإحاسيس وتماييز معقدة ومبالغ فيها.

لذا فالقراءة الفنية لا تستند على المظهر العام للنتاج الفني فقط بل تقودنا الى البحث عن الاستلهمات والبواعث والنتائج وكثير من الاحيان تنبع من الضمير اللاواعي للفنان او قد ترتبط فيه مهما اختلفت اداة التعبير الفني فقد نشاهد نفس اللوحة لمنظر طبيعي ولفنانين مختلفين وكل لوحة تتبع حسيا وتعبيريا آلاف الاميال عن الاخرى في نقل نفس ذلك المنظر وهنا نجد العلاقة الواضحة التي تشير الى التفاعل بين الحدث الخارجي والحس الداخلي في هذا التباين بين عمل وآخر.

لقد تطرق الفنان التشكيلي على مدى العصور لمواضيع عديدة وكثير من الفنانين عالجوا نفس الموضوعات واختلفت المعالجات واستعيرت احيانا كثيرة مواصفات



فنية معروفة وادخلت في اعمال فنية واصافت بعدا جماليا مختلفا عن الاصل الذي نبعت منه ونجد ذلك في اعمال ولیم بلیک الکثیر من هذه المداخلات ولكنه وظفها بشكل ابعدها تماما عن اصولها وخلق لها جذورا جديدة تمتد باتجاهات

تختلف عن الاتجاهات التي كانت منابعها الاصلية فلقد استعار من دافنشي وبيوتشلي ولكنه قلوب استعاراته بما يتطابق مع فكره الرومانسي الصوفي وعندما يصلنا العمل التهنائي الذي انتجه ولیم بلیک لا نحس بأي ارتباط بين تلك الاشكال الاولى وبين ما قدمه لنا بلیک فلقد اخرجها من محتواها واضفى عليها محتوى جديدا مختلفا ومقتنا يخلق حوارا جديدا بين المتلقي والعمل. وهنا تكمن القابلية الابداعية للفنان الموهوب الذي تكون عنده عملية الخلق الفني متوحدة وفريدة وذات خصوصية وبهذه الأدوات سيختلف فيها عن الفنان الحاذق للصناعة فقط ولكن ، مهما كان الفنان موهوبا فلا بد من حذق الصناعة والتسلح بالخلفية النظرية التي تنتج له التتبع اذ ان تمكنه من هذه الأدوات ستجعل من عمله الفني فنا ناضجا متكاملما يستند على اسس وقواعد راسخة .

ان المدينة بكل افرازاتها استحوط الفنان التشكيلي فالحودات الایحاثية الفنية التي تنتج من المدينة هائلة كما وان التناقضات والتراذفات تتواجد بكل ابعادها في المدينة ورغم الاجواء التي قد تكون احيانا رتيبة على عين وفكر الانسان العادي الا ان الفنان يستطيع تطويعها لتبدو مثيرة واحيانا غريبة والفنان الانجليزي (لاوري) احد الفنانين الذين استهوته المدينة بكل ما فيها من ملل وضجر وصور ذلك بكثير من الازالة حتى ولتبدو للشوارع في لوحات (لاوري) تماما

مثلا قال بودليز واصفا الشارع بأنه (المكان الذي تقرب فيه البيوت والمحلات والناس بعضهم من البعض). وكانت المدن الشرقية او دائما تجتذب الفنان الاوروبي فنيها نكهة مختلفة ويعد جمالي غريب وكم مائل من المفردات والرموز التي تجتذب الفنان فمدن الشمال الافريقي العربية كانت مصدرا لحياء للكثير من الفنانين من دلاکروا الى مافيس الى بول كلي والقائمة تطول. كما وان المدن ايضا اجتذبت الفنان العربي المعاصر وكانت مصدرا لحياء واختلقت معالجاته باختلاف البيئة القطرية والبعيد الاكاديمي فان سعاد الططار ووداد الاورفلي تبدو

بودليز : الشارع هو المكان الذي تقرب فيه البيوت والمحلات والناس بعضا من بعض

مدنهما وكأنها هالة ان لم تكن تحيط بالمبظر الاصلي او تاطره الا انها تبرع من مكان ما في اللوح يحتل موقعها حيزا مهما من الرؤيا وتضفي على المدن تلك بعدا روحانيا ولا يخفى الطراز الذي يميزها اذ تبدو فيها القباب والبيوت بطابع عراقي محض في حين ان شفيق ارناؤوط يظهر لنا الجدران الحجرية المنتشرة في الیبناء السوري الشامی.

كما وان المدن في وجدان الفنان العربي لم تكن المظهر الخارجي او المكان الواسع بل كان كل ما في داخل المدن من ابعاد دقيقة فريدة ترتبط بذاكرة الفنان اليومية او باللاوعي او ذكريات طفولية تغلفها (النوستالجيا) والحنين الى ايام مضت او حتى امنيات يصور لمدن افضل جدرانها انيقة، ابوابها مزخرفة نظيفة، شيا بيكها رحيمة.

نفحة سحرية دائما ترتبط بالتجارب التشكيلية التي تعتمد المدن موضوعا اذ ان للمدن دائما حسا بعیدا وعميقا في الوجدان الفني بكل ابعاده ومدارسه كما وان السحر كلمة تتروى بحساب ويدون بحساب في الوعي واللاوعي العربي وتستعمل بكرم مقنا وحتى احيانا بشكل تلقائي بدون إدراك مغزاها وقوتها الفعالة.

ولا يتردد الفنان شرقيا كان ام غربيا ان يغير لوحاته بهذا الاحساس (وبول كلي) خير مثال اذ ان المدن بتجمعاتها السكانية وبيوتها واسوارها وشرفاتها تشد مخيلة الفنان اذ فيها مارس حياته ومهما عرف الفنان المدينة فستبقى مجهولة وساحرة بالنسبة له لأنها تنمو وتكثر وتشيع وكما نموت فيها مناطق تتجدد وتولد فيها احياء جديدة وممارسات مختلفة ورغم بوح المدن الصريح عن نفسها الا ان غلالات السحر والغموض تكتنفها وتبقى المخيلة معلقة بها تشتهي اقتحامها فهي اختصار لعالم كبير وكل ما يحتويه من اسرار.

ويأتي سطح اللوحة ليكون كوسيط يظهر الفنان انفعالاته وتجاريه عليه ويخاله يستطيع تطويع المدن ويختار منها التعويذات السحرية التي يبرئتها والتي تمثل مزاجه الذي ينبع منه تبض احساسه بالمدن.

وموسى عمر يختار لمدنه عالما دقيقاً ملوفاً بالتفاصيل التي تعتمد الموروث الذي تعودت عيناه عليه وخزنته وهذا

هذه المفردات تتحول الى رؤيا فيها حس مأساوي ولكن المأساة تأخذ قالباً آخر لتصبح سيمفونية باحتفالية كرنفالية باختلاط الألوان والرموز والابعاد التشكيلية تأخذ صيغاً رمزية من مريمات وخطوط متقاطعة وحروف غير مقروءة تماماً تبرز من بين سطح بيت او جدار عال كل شيء قد اعيد ترتيبه وتم بناؤه ليجدنا عن واقع معاش ولكن برموز بعيدة جداً عن الانسان بل هي آثار للانسان وما ترك وخلف لنا اما هو «الانسان» فلا نراه بل نرى انفعالاته ونجواه وخيالاته وشغفه وحفنه وذعره من بين تلك الرموز. يخلق موسى عمر حواراً خيالياً بين كل تلك المعطيات والمتلقى ويسحب معه المشاهد لضيئها سوية في اوهام حوار مفتوح على اسوار المدن وبقايا البيوت التي تفرش نفسها على الفنان بكل ثقلا وهو ينقلها لنا لنشاركه وهمه وهمه



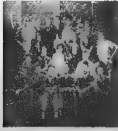
الموروث ليس بالضرورة وجده على جدار بيت او في تصميم بناء بل يكون قد استبحاره من حلية فضية وكذلك من الغربشات الطفولية (جرافيتي) على الجدران وهذا واضح في اغلب لوحاته ويصور مدته بشكل مسطح كرسوم طفولي بريء (لوحة المدن الحاملة) ولا يجد من الضرورة اعطاء مدته بعداً ثالثاً اذ انها لا تحتاج الى بعد آخر لتجسيما فهي كلها مجتمعة في حيز واحد فكل رموز المدينة في داخل مربعات (لوحة المسافة) او قد يجعل مدنيته محاطة بسور من مدينة اخرى تحتضنها (لوحة مدني) الا انه في كل الاحوال يدخل في عمق تفاصيل المدينة فتجد القباب والبوابات والأهلة والكف واللحن والصلبان واقماراً ملونة ومدرجات وسلام ونوافذ صماء كانت ام لا، كلها تتجمع على سطح واحد وحتى اذا ما اختر تفكيك رموز المدينة كما في الابراج القديمة ان كانت برجاً فلكياً او معمارياً فتدخل فيها تلك المساحات المسطحة المليئة برموز المدينة (لوحة الابراج القديمة).

التقنية الفنية التي يستلهمها موسى فيها جانب تقريدي وقد يستخدم فيها طريقته الخاصة في تطويع اللون والمادة ولكنها بنفس الوقت توحى بقربها من استخدامات مر بها الكثير من الفنانين.

التسطيح في الاعمال الفنية أصبح ميزة الفن الحديث وفنون ما بعد الحداثة وهي استلهامات اسلامية بحثة تمتد عميقاً في الوجدان واستعيرت في الفنون الأوروبية بشكل واضح بدأها جوجان ثم عززها ماتيس والفنان العربي بشكل عام معتز بها وموسى عمر احدهم الا انه يوهمننا في كثير من اعماله بالتسطيح اذ انه يستعمل الرسم والتلوين البارز بما يشبه الرليف وكذلك عند استعماله اللون بهذه الحساسية الخاصة المفرطة فانه يوحي لنا ببعد ثالث موهوم تتقبل حواسنا هذا الوهم وتعيش بداخله وكأنه حقيقة.

رغم قسامة الألوان في اعمال موسى عمر الا انه في توظيفها ينجح في جعلها ان تنقل لنا وتصور حساً فريحا سحرها غامض اللون لا يبعث على الكآبة والحزن رغم نغمة الحزن الموحدة الا انه حزن شفاف اقرب الى حزن او شغف الحنين وليس حزن الالم.

في حديث متشعب مع موسى عمر تختلط فيه خيالاته التشكيلية برؤيا المدن وبالبيئة والتكافل الاجتماعي والترايط بين الكتل البشرية وبين اسوار مهجورة ورمال تبعث بها الامواج وكتابات على الجدران وشواهد قبور والخوف المغلف بالجهول وكل ما يدرأ الصد وطلاسم كل



بداية السينما

الناطقة بالعربية

سمير فريد*

عرض في اطار مهرجان السينما العربية بمعهد العالم العربي في باريس في يونيو ٢٠٠٢ فيلم «انشودة الفؤاد» اخراج ماريو فولبي عام ١٩٣٢، وهو اول فيلم مصري تمثيلي طويل ناطق، وان كان قد عرض بعد فيلم «أولاد الذوات» اخراج محمد كريم في نفس العام. كان هذا هو العرض الثاني للفيلم بعد ٧٠ عاما من عرضه الأول، وطوال هذه العقود اعتبر من الأفلام المفقودة، أو بالأحرى لم يبحث عنه احد في أي مكان.

تم العثور على الفيلم في السينماتيك الفرنسي في باريس، وقام ورثة شركة بهنا فيلم بتقديم العرض، وذكر في الكتالوج انه من انتاج وتوزيع نحاس سفنكس فيلم واخوان بهنا فيلم، ولكن لا ذكر للشركة الثانية في عناوين الفيلم ذاته. والواضح من وثائق مهرجان معهد العالم العربي ان ادارته لم تدرك اهمية العرض، ولم تعتبره من الاحداث الكبرى، وانما مجرد سهرة «طريفة» على هامش المهرجان. فقد كان من الضروري ان يقدم العرض مدير السينماتيك الفرنسي، ويروي كيف تم العثور على الفيلم وكيف تم ترميمه.

* ناقد سينمائي من مصر

محمد عبدالله في دور أمين باشا
ليان دارفيل في دور ميريل
نادية في دور ليلي
رمزي عبداللطيف في دور احمد
ديزي بالما في دور آن
انتاج وتوزيع

نحاس سنكس فيلم (ادمون نحاس)

تم اعداد المشاهد الناطقة في ستوديوهات جومون بباريس.

ملخص القصة

عام ١٩٣٢ يلتقي أمين باشا مع السيدة الاجنبية ميريل في فندق ميناساوس الذي يقع بالقرب من اهرامات الجيزة، ويتجول معها في القاهرة، ويدعوها لزيارة مدينة سوهاج. في سوهاج يعيش حسني في سعادة وهناك مع زوجته نادرة، ولكنه يتعلق بميريل. عمر مدير محلي قطن أمين باشا والذي كان يريد الزواج من نادرة يبلغها ان زوجها على علاقة مع ميريل. يحاول ابراهيم شقيق نادرة اقناع ميريل بالابتعاد عن حسني، ولكن عمر يقول لحسني ان ابراهيم، ويلقب الجريمة ضد حسني في نفس الوقت الذي تلد فيه نادرة ابنتهما ليلي. يحكم على حسني بالسجن ١٥ عاما، ويفقد ابراهيم بصره، بعد ١٦ سنة يعود حسني الى سوهاج شحاذاً، ويعود امحمد ابن أمين باشا من اوربا بعد ان درس طب العيون. يتبادل احمد الحب مع ليلي.



فريق عمل فيلم «اولاد الفؤاد» بعد آخر يوم تصوير في باريس في اكتوبر عام ١٩٣١

الاصل في الكتابة عن أي فيلم مشاهدته، ولهذا تعتبر مشاهدة «أنشودة الفؤاد» من الاحداث الكبرى، فكل ما نشر عنه طوال ٧٠ سنة كان ترديدا لمعلومات وآراء نشرت هنا وهناك عن العرض الأول، وأضاف اليها من أضاف وحذف منها من حذف مثل الحكايات الفولكلورية. ومما يؤكد عدم ادراك ادارة مهرجان معهد العالم العربي لأهمية العرض تخصيص صفحتين عن الفيلم في الكatalog، ونقل المعلومات عن المصادر الفولكلورية السائدة عن تاريخ السينما في مصر، وليس من واقع مشاهدة الفيلم، بينما كان الواجب مشاهدة الفيلم قبل العرض، ونشر دراسة وافية عنه.

تردد دائما أن اغاني الفيلم من تأليف خليل مطران وعباس العقاد، بينما تذكر عناوين الفيلم انها من تأليف خليل مطران وحده، ولكن كcatalog المهرجان يذكر انها من تأليف مطران والعقاد. وملخص قصة الفيلم المنشور في الكatalog متقول بدوره عن مصدر ما، وليس من واقع المشاهدة. بل ان الصورة الوحيدة المنشورة في الصفحة الوحيدة من دون تعريف توحي بأنها صورة للمغنية نادرة التي قامت بالدور الرئيسي في الفيلم، ولكنها ليست صورتها.

عناوين الفيلم

اخراج ماريو فولبي
قصة خليل مطران عن رواية ن. لازار
سيناريو ماريو فولبي
حوار خليل مطران
تصوير او مبرتو دوريس وتوليو كياريني
٣٥م أبيض وأسود ١٢٥ دقيقة.
موسيقى نجيب نحاس
أغنية «يا بحر النيل يا غالي»
تأليف خليل مطران لحن زكريا احمد غناء نادرة
أغنية «أنشودة الفؤاد»
تأليف خليل مطران لحن زكريا احمد غناء نادرة

تمثيل

جورج ابيض في دور ابراهيم
نادرة في دور نادرة
عبدالرحمن رشدي في دور حسني
زكريا احمد في دور عمر

ناطق، وكان فيلم «أنشودة الفؤاد» في طريقه إلى الاتمام، كنا نحن ومنجوع «أنشودة الفؤاد» نتسابق، ومن يكتب له الفوز في السباق سيكون حديث مصر كلها، ص ٥٣.

ورغم أن «أنشودة الفؤاد» تم قبل «أولاد الفؤاد» إلا أن الفيلم الثاني سبقه إلى العرض في ١٤ مارس عام ١٩٢٢ في سينما رويال بالقاهرة، بينما عرض «أنشودة الفؤاد» في ١٢ أبريل في سينما رياتو بالاسكندرية ثم في سينما ديانا بالقاهرة في اليوم التالي.

تذكر سعد أببيض في كتابها «جورج أببيض» عام ١٩٧٠: في يونيو عام ١٩٢١ حضر آدمون نحاس وأخوه جبريل والاستاذ أنطون خوري أصحاب شركة «نحاس فيلم» لمقابلة الأستاذ جورج أببيض، ووقعوا معه عقدا لبطولة أول فيلم عربي غنائي ناطق «أنشودة الفؤاد» وهي قصة دراما وطنية اجتماعية مصرية عن مأساة عنيفة تدور حوادثها في وادي النيل تأليف الأستاذ ن. لازار ووضع السيناريو والقصائد خليل مطران ولحن الاغاني فيها الأستاذ زكريا احمد وقام بالتمثيل جورج أببيض وأميرة الطرب السيدة نادرة وعبد الرحمن رشدي وإخراج ماريو فولبي الإيطالي، ص ٢٧٢، ٢٧٣. وفي نفس الكتاب تذكر سعد أببيض أن الفيلم نجح وأدى نجاحه إلى عرض الأفلام ٤ مرات في اليوم بدلا من مرتين لأول مرة في مصر ص ٢٧٥.

وفي مجلة «الكواكب» الشهرية عدد فبراير ١٩٤٩ نشر زكريا احمد مقالا تحت عنوان «فشل كملحن ونجحت

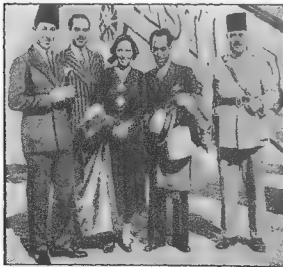
يلتقي حسني مع عمر الذي أصبح شحاذا بدوره، ويعترف عمر للقاضي بأن حسني بريء، ويموت. يشقى إبراهيم على يد الدكتور احمد ويسترد بصره ويجمع أمين باشا بين حسني وابنته ليلى يوم زفافها إلى احمد.

بداية السينما الناطقة

كانت مصر قد عرفت سينما توجراف لومير عام ١٨٩٦ بعد سنة واحدة من العرض الأول في باريس عام ١٨٩٥، وعرفت انتاج الأفلام القصيرة الصامتة عام ١٩٠٧، وشهدت انشاء أول مدرسة للرسم والنحت عام ١٩٠٨، ووقوف أول امرأة مسلمة تمثل على المسرح عام ١٩١٥، ثم كانت الثورة الشعبية ضد الاحتلال البريطاني عام ١٩١٩، والتي انتهت بإعلان استقلال مصر السياسي عام ١٩٢٢، وصدر دستور ١٩٢٣، والاستقلال القانوني عن الدولة العثمانية عام ١٩٢٤، وانتاج الأفلام الطويلة الصامتة عام ١٩٢٧، وصدر أول قانون للجنسية المصرية عام ١٩٢٩، وإنشاء أول معهد حكومي للتمثيل عام ١٩٣٠. وكانت السينما الناطقة قد اخترعت في هوليوود عام ١٩٢٧، وكما في كل بلاد العالم التي عرفت السينما لم تتحول من المرحلة الصامتة إلى المرحلة الناطقة إلا بعد سنوات من ذلك التاريخ، وكانت بداية السينما الناطقة في مصر عام ١٩٢٢.

لم يكن من الممكن، وليس من الممكن انتاج الأفلام التمثيلية الطويلة في أي بلد لا يعرف المسرح، ويمنع المرأة من التمثيل على المسرح، وقد شهدت العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين الميلادي في مصر نهضة مسرحية كبيرة، ولذلك عرفت مصر انتاج الأفلام التمثيلية الطويلة الصامتة عام ١٩٢٧، ومثل أغلب بلاد العالم كان نجوم المسرح هم نجوم السينما الأوائل، وكانت الأفلام الناطقة الأولى أقرب إلى المسرحيات المصورة، وكان جورج أببيض (١٨٨٠ - ١٩٥٩) ويوسف وهبي (١٨٩٨ - ١٩٨٢) من كبار نجوم المسرح عام ١٩٣١، وكان من المنطقي أن يتنافسوا لصنع أول فيلم مصري ناطق.

بدأ انتاج «أنشودة الفؤاد» في يونيو عام ١٩٣١، وبدأ انتاج «أولاد الفؤاد» في سبتمبر من نفس العام، وكما يقول محمد كريم (١٨٩٦ - ١٩٧٢) في مذكراته عام ١٩٧٢ أعداد محصود علي كان علينا أن نقدم لمصر أول فيلم



يوسف وهبي وسراج مدير وإديته زرق وجنس المايوني في عيادة الاسكندرية في أكتوبر عام ١٩٣١ يوم عودتهم من فرنسا بعد الانتهاء من تصوير فيلم «أولاد الفؤاد».

موسيقيون يستطيعون الاشتراك معي في تسجيل هذه الانغام الشرقية. وعثرت أخيراً على الشابين الناشئين «عبدالحليم علي» و«عبدالحمد عبدالرحمن» وكانا في بعثة حكومية لدراسة الموسيقى، فاشتركا في التسجيل بالعزف على الكمان.

وجلس في الاستوديو مهموما ضيق الصدر، لعدم وجود تخت كامل، فقد كان التخت كله عبارة عن العود الذي أعزف عليه وكمنجتين. وبدأت السيدة نادرة تغني، ولكنها لم تتبع تعليماتي، فأنفجرت تأثراً، وحطمت عودي، فأصبحت يدي أصابة استدعت نقلي الى المستشفى، ثم خرجت وسجلت الاغاني وأنا غير راض عنها.

وجاءت ليلة عرض الفيلم في سينما ديانا بالقاهرة، وجلس أشاهد زكريا محمد احمد الممثل، واستمع الى زكريا احمد الملحن. واعترف انني أحسست بمرارة الفشل كملحن، ولكنني رأيت نفسي كممثل لدور الشرير، فدهشت لنجاحي في تمثيله. وقد خرجت مشعاً بسخط الجمهور، وكانت اللشائم التي صهبا على رأسي شهادة ناطقة بنجاحي في تمثيل هذا الدور.

نسادرة

كانت نادرة (١٩٠٧-١٩٩٠) من كبار مغنيات عصرها حتى اطلق عليها أميرة الطرب، وكانت صورتها في



يوسف وهبي أثناء تصوير «اولاد الذوات» في باريس عام ١٩٣١

كممثل جاء فيه انه في عام ١٩٣١ «زارني صديقي المرحوم الأستاذ عبدالرحمن رشدي وتحدث معي عن مشروع اخراج اول فيلم غنائي مصري، تشترك فيه اميرة الطرب- حينئذ- السيدة نادرة، والأستاذ جورج أبيض بك، وطلب مني أن اقوم بتلحين أغاني الفيلم، وحدد موعداً أقابل فيه المنتج الأستاذ نحاس.

وجلسنا نتحدث عن الأغاني المطلوبة وتلحينها، ثم جاء دور الكلام في الأجر، فعرض المنتج أن يدفع لي أربعة جنيهات ثمناً لكل أغنية اقوم بتلحينها، فدهشت لجهله بحقيقة ما كنت أتناوله من أجر، وفقدت أعصابي فثرت عليه ثورة عاتية، وأشيعته كلاماً شديداً.

وكان مخرج الفيلم «ماريو فولبي» حاضراً، فأعجبته ثورتي، وإذا به يعرض علي أن اقوم بتمثيل شخصية الرجل المكروه في الرواية.

وكان هذا العرض مفاجأة لي، لأنني لم أمثل من قبل، ولم افكر يوماً أن أكون ممثلاً، فرفضت معتذراً بهسلي بالتمثيل. ولكن جورج أبيض بك وعبدالرحمن رشدي ألما علي وعرضاً عروضا مغرية لكي أقوم بتمثيل الدور، خصوصاً بعد أن فشل الاتفاق مع الأستاذ احمد علام. وقد وافقت مبدئياً، ولكنني عندما قرأت الدور وجدته طويلاً جداً، فراجعت نفسي، واعتذرت عن التمثيل مكتفياً بالقيام بتلحين الاغاني في نظير مائتي جنيه.

وفي خلال قيامي بالتلحين، كان الزميلان الكبريان يلحان علي ويحاولان اقناعي بالتمثيل أيضاً، وقد عرفت اننا سنسافر الى باريس حيث نقضي شهراً ونصف في اعداد الفيلم، فشجعتني ذلك على القبول في النهاية، وهكذا انتهيت من تلحين الاغاني في القاهرة، وتحفيظها للسيدة نادرة، ثم انقلبت الى ممثل!

وبدأ التقاط المناظر الخارجية في القاهرة، فكنيت أطلب من جميع اصدقائي الممثلين ان يوجهوني لأنني اجهل الناس بالتمثيل، ولكنهم كانوا، وعلى رأسهم المخرج، يثنون على طريقتي الطبيعية في التمثيل.

وسافرنا الى باريس لتصوير المناظر الداخلية باستوديو جومون، ولما انتهينا منها بدأنا في تسجيل الاغاني، وكان علينا ان نسجل اغنيتين هما: «آه يا بحر النيل يا غالي...» وأغنية «يقولون ليلى بالعراق مريضة...».

وكانت صدمة عندما تبينت انه لا يوجد في باريس

ملكة المسارح ١٩٣٦- لولي بنت الصحراء ١٩٣٧- الحب المرستاني (١٩٣٧) وكلها من الأفلام المفقودة ما عدا «ليلي بنت الصحراء» الذي اشتركت في إخراجه منتجة بهيجة حافظ، و«انشودة الفؤاد» بعد العثور عليه. وقد منع «ليلي بنت الصحراء» من العرض، وربما كان ذلك وراء توقف عمل ماريو فولبي في الأفلام المصرية، وخاصة أن فيلمه الأخير في مصر «الحب المرستاني» عرض بعد بدء عرض «ليلة بنت الصحراء» بأسبوع واحد (الأول في ٢٨ يناير والثاني في ٨ فبراير) مما يعني أنه انتهى من إخراج الفيلمين معا في يناير ١٩٣٧.

المصريون والأجانب

هل عرف يوسف وهبي موضوع فيلم «انشودة الفؤاد» فاختار أن يعالج نفس الموضوع في فيلم «أولاد الذوات» أم أنها محض صدفة أن يتناول الفيلم نفس الموضوع، وهي العلاقة بين المصريين وبين الأجانب. روع المجتمع المصري في يوليو ١٩٢٣ بمصرع علي فهمي بك على يد زوجته الفرنسية مرجريت بعد شهر من زواجهما، وكما نشر في مجلة «للطائف المصرية» عدد ٢٣ يوليو ١٩٢٣ أنفق علي فهمي ٢٠ ألف جنيه في تأثيث القصر الذي بناه على النيل في الزمالك (مجمع الفنون الآن) عشية زواجه من ماري في فبراير بعد أن أسلمت وأطلقت على نفسها اسم منيرة، وإبتاع لها في باريس جواهر بمبلغ ٢٠٠ ألف فرنك أمنت عليها بمليون ومائتي ألف فرنك، ووصفت المجلة صورة مرجريت بأنها «صورة الشيطان في جسم ملاك».

يقول لويس عوض في سيرته الذاتية «أوراق العمر» عام ١٩٨٩) بعد جرائم ريا وسكنية (١٩٢٠) وجرائم ادهم الشرقاوي (١٩٢١) كانت هناك جريمة روعت الرأي العام في ١٩٢٣ وظلت حديث

«انشودة الفؤاد» أول غلاف لالاصدار الأول لمجلة «الكواكب» كملحق لمجلة «المصور» في ٢٨ مارس عام ١٩٣٢. وقد ولدت نادرة في بيروت، وتزوجت في دمشق عام ١٩٢٧، وولدت بعد شهر، وجاءت الى القاهرة عام ١٩٢٨، وعاشت فيها حتى توفيت. غنت نادرة أكثر من ٣٠٠ أغنية من ١٩٢٨ الى ١٩٦٠، وقال الزهاوي في استقباليها عند زيارتها للعراق عام ١٩٣٤.

ما انت الا نادرة، في كل فن ساحرة للسمع أنت نعمة، ومتعة للباصرة وقد مثلت نادرة وقامت بالغناء في ثلاثة أفلام: «انشودة الفؤاد» و«شيخ الماضي» إخراج إبراهيم لاما عام ١٩٣٤، ثم «انشودة الراديو» إخراج توليو كياريني عام ١٩٣٦. وكانت الأفلام الثلاثة من الأفلام المفقودة حتى عثر على «انشودة الفؤاد» فأصبح الفيلم الوحيد المتوفر من أفلامها، والوحيد المتوفر من الأفلام الناطقة الأربعة الأولى عام ١٩٣٢، والأفلام الثلاثة الأخرى «أولاد الذوات»، و«سعادة كشكش بك» إخراج استيفان روستي، و«تحت ضوء القمر» إخراج شكري ماضي.

الأخوة نحاس

اما الاخوة نحاس، وهم من لبنان أيضا، فهم من مؤسسي السينما في مصر، وقد وضعوا كل أرباحهم منها في بناء ستوديو نحاس الذي تغير اسمه بعد تأميمه في الستينيات الى ستوديو النيل.

ماريو فولبي

ومثل أغلب المخرجين غير المصريين الذين عملوا في السينما المصرية لا تتوفر أية معلومات عن المخرج الإيطالي ماريو فولبي الذي أخرج في مصر ستة أفلام من ١٩٣٢ الى ١٩٣٧ (انشودة السفود ١٩٣٢- الاتهام ١٩٣٤- السفندورة ١٩٣٥-



نادرة في فيلم «انشودة الفؤاد» إخراج ماريو فولبي ١٩٣٢

الزوجة الأجنبية هي مسرحية «أولاد الذوات» التي كتبها ومثلها يوسف وهبي (عام ١٩٣٠) وهي تصور زوجية مصرياً اغتر بال نشرته الحضارية البراقة التي تتميز بها المرأة الأوروبية فتزوج من فتاة أجنبية بددت أمواله وخربت بيته واكتشف أنها تخونه. وقد كنا نتندر ونحن صغار بذلك الكريشندر الذي بلغه يوسف وهبي وهو يصيح في زوجته الأجنبية قبل أن يطلقها «يا امرأة الكل يا مزيلة». ويبدو أن «أولاد الذوات» كانت الرد الملهودرامي على قضية مرجريت فهمي وعنصرية مارشال هول من وجهة نظر مصرية. بعبارة أخرى: إذا كنتم تصفون كل الأزواج المصريين بأنهم جلاذون يسحقون زوجاتهم، فنحن أيضاً نصف كل الزوجات الأجنبيات بأنهن ساقطات يخن أزواجهن، وبقي خالصين، والباقي أظلم. وهذه التعميمات في الحالتين سذاجات لا تليق بالمتحضرين.

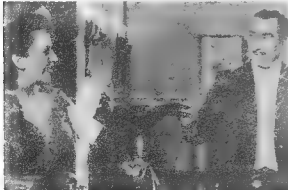
أولاد الذوات

وعن مسرحية «أولاد الذوات» كتب يوسف وهبي قصة وحوار الفيلم الذي أخرجه وكتب له السيناريو محمد كريم بنفس العنوان. وملخص قصة الفيلم من واقع ما شرعنه: يخون حمدي زوجته المصرية مع فتاة فرنسية، ويسافر معها إلى باريس، وهناك يكتشف أنها تخونه، فيقتلها ويقتل عشيقها، ويحكم عليه بالسجن. يعود حمدي إلى مصر يوم زفاف ابنه ليجد أن زوجته قد تزوجت من ابن عمها بعد أن تصورت أنه توفي في فرنسا. ومن دون أن يعرف نفسه يتقدم حمدي نحو ابنه ويقدم لها التهانى، فيتمسور الابن أنه شحاذ ويعطيه بعض المال. يغادر

الصحافة والناس لسنوات طويلة، وكانت هذه جريمة مرجريت فهمي التي قتلت زوجها (الوجيه) المصري علي كامل فهم بك في فندق من فنادق لندن الكبرى. وكنت يومئذ قد تجاوزت الثامنة من عمري، وكنت اتابع كل ما تكتبه الصحف والمجلات المصرية عن هذه القضية، ولذا بقيت ملاحمها العامة في عقلي ووجداني أكثر من ستين عاماً حتى كتابة هذه المذكرات. ولكنني كالعادة، رجعت قبل التدوين إلى كتاب كنت قد قرأته منذ ثلاثين عاماً اسمه «مرافعات مارشال هول الشهيرة». والسير إدوارد مارشال هول هو المحامي الانجليزي الشهير الخطير الذي ترفع في لندن عن مرجريت فهمي واستخلص لهذه القاتلة المتلبسة أغرب حكم في تاريخ القضاء وهو البراءة.

ويقول لويس عوض «فلم تمنع جريمة مرجريت فهمي العديد من الشباب المصريين من الزواج بالاجنبيات»، ويقول «من يقرأ صحافة العشرينيات والثلاثينيات وأدبهما، بل من يقرأ الصحافة والأدب منذ «عيسى بن هشام» و«زينب» حتى بداية الحرب العالمية الثانية، يجد فيها مناظرات لا تنتهي بين الفتاة المصرية والفتاة الأوروبية»، وأن الانحصار للفتاة المصرية تعاقلم مع انتشار تعليم البنات ومع اتساع الطبقة المتوسطة حتى غدت صورة الزواج بالاجنبيات شبيهة بالوياء القومي، وحتى تعالت الاصوات بحماية بناتنا من هذه المنافسة غير المشروعة وطالبت الاصوات الحكومة بحماية بناتنا كما تحمي الصناعة الوطنية».

ويختتم لويس عوض هذا الفصل من مذكراته قائلاً «وقد كانت أهم ثمرة في أدب المسرح لتعاطف هذه الحملة على



«أولاد الذوات»



نادرة وجورج ابيض وذكريا احمد في فيلم «اشوة الفؤاد»
اخراج ماريو فوليبي ١٩٣٢

هزة كبرى لهذا المنع أفادت الفيلم فائدة عظيمة،
وصادف عرضه اقبالا كبيرا.

أنشودة الفؤاد

يختلف «أنشودة الفؤاد» في نظرتة الى الاجانب اختلافا
تامسا عن «أولاد الذوات»، ففيه نرى الاجنبية الشريرة
ميريل، والاجنبية الطيبة آن، وهي العربية التي قامت
بترقية ليلى، والتي تتبادل الحب مع رئيس الخدم في قصر
الباشا، وهو مصري رقيق العواطف يبدو اقرب الى شخصية
سهراسو دي برجرارك، ويعبر المخرج عن هذا الحب في
محاكاة ساخرة لمشهد الشرفة الشهير في مسرحية «روميو
وجولييت».

ولاشك ان هذه النظرة الانسانية الى الاجانب، واعتبارهم
مثل أي مجموعة بشرية في أي مكان فيهم الصالح
والطالح، ترجع الى ان مؤلف القصة (ن. لازار) اجنبي،
وكذلك المخرج (ماريو فولبي)، ولكن هذه النظرة تعبر أيضا
عن نظرة الغالبية من المصريين في المدن وحتى في القرى
حيث تعايشوا مع جاليات أجنبية كبيرة العدد وخاصة من
اليونانيين والاطاليين عشرات من السنين.

ونفس النظرة الانسانية يعبر عنها ماريو فولبي تجاه
المصريين، فكما يوجد الشرير والطيب بين الاجانب،
يوجدان بين اهل البلد أيضا. بل وتقدم هذه النظرة الى



زكريا أحمد في فيلم «أنشودة الفؤاد».

حمدي المنزل وينتصر.

يذكر محمد كريم في مذكراته ان جريدة «لاپروص»
الفرنسية هاجمت فيلم «أولاد الذوات» ونشرت جريدة
«المقطم» ترجمة عربية للمقال في عدد ٣٠ مارس ١٩٣٢
جاء فيها «إذا تركنا جانباً الوجهة الفنية التي عمل عليها
فيلم «أولاد الذوات» وهي تعد عقيقة مضحكة، فنحن نجد
ان هذا الفيلم هو على مثال أفلام روسيا الشيوعية التي
ترك الفن للفن وتقصد الدعاية، فقد أرادوا به ان يروجوا
الدعوة لدى المصريين لكراهية المرأة الأوروبية وخاصة
الفرنسية، فهي تخرب البهوت وتقود الرجال ضحيتها الى
الدمار وإلى الجريمة وإلى الموت. ولكي يستكملوا المظاهرة
وأمنعوا بطريقة كلها عبث أطفال جميع الرذائل وضروب
الفسة في شخص تلك المرأة وعهدوا بها للمدموازيل كوليت
درافي التي قامت بالدور عن طيب خاطر وهو موضع
المعجب».

ويستطرد كاتب المقال «وليس من شك ان الكثير من
الناس الطيبين قد صدقوا ان هذا هو حال المرأة
الأوروبية. ولا حاجة للقول ان شخصية دافاس انما هي
كاريكاتورية بل وكاريكاتورية مشوهة، فقد جمعوا فيها
كل شيء ليجعلوها رمزاً رذيلة الغرب في مقابل فضيلة
الشرق. وكان هذا منهم عملاً رديئاً. كما لو انهم مثلوا في
أوروبا عصابة يبدو فيها شاب مصري يخدع امرأة، فمثل
هذا الفيلم يضيق به الناس لانه ينطوي على الحقد، ولكن
ما من أوروبي صنع ذلك الفيلم، فكيف يخرجون في مصر
فيلماً كهذا مبنياً على التعصب من دون ان يكون حتى
على شيء من الفن».

ويقول محمد كريم «ثم نشرت «المقطم» النبأ التالي: قدم
بعض الاجانب شكوى الى وزارة الداخلية في فيلم «أولاد
الذوات» وقالوا ان فيه تعريضا وأسبابا للنفور فندبت
الوزارة جناب المستر جرايفز ومعه اعضاء اللجنة
المختصة بهذه الامور فذهبوا يوم الاربعاء الى سينما
متروبول حيث عرض الفيلم عليهم فحكموا بان ليس فيه
ما يستحق الاعتراض او المؤاخذة على المرأة الفرنسية،
واكدت اللجنة اجازة الاستمرار في عرضه على انظار
الجمهور. وكان قد حدث على اثر هذه الحملة ان أوقفت
وزارة الداخلية الفيلم في اول يوم من عرضه الثاني في
سينما متروبول في الحفلة الصباحية، وحدثت في البلا



قصر علي فهمي في الزمالة (مجمع الفنون الآن)

التسجيلية التي تكاد تشمل مصر كلها من الاسكندرية الى سوهاج مروراً بالقاهرة، وهو اول فيلم مصري صور في سوهاج، وآخر فيلم حتى الآن. ففي البداية قبل ان يلتقي أمين باشا مع ميريل في فندق مينا هاوز بالجيزة، نرى الاهرامات وابو الهول والنيل فضلاً عن الفندق الشهير. وفي جولة أمين باشا مع ميريل في القاهرة نرى ميدان الازهر وحتى القلعة، ويبدأ المشهد بمنظر عام للمدينة. وعندما يأخذها معه الى بلدته سوهاج نرى المدينة، ومشهد تسجيلي طويل لملح القطن الذي يملكه أمين باشا ويديره عمر.

وعندما يتم القبض على حسني ينطلق صوت اذان الصلاة الاسلامية، ونرى مشاهد للمأذن في كل مكان، والناس يصلون حتى في الصحراء. وعند وصول احمد من أوروبا بعد ان أنهى دراسته بصور فولبي ميناء الاسكندرية. وعند زواجه مع ليلى في الاقصر نرى تمثالا مينون والعديد من الآثار الفرعونية، بل وهناك أيضاً بالتصوير في سيوة عندما يروي حسني كيف هرب الى الواحة المعروفة في الصحراء الغربية، ولكن ليس في المشهد ما يدل على التصوير في صحراء سيوة. وفي النهاية هناك مشهد تسجيلي لموكب الملك فؤاد في الشارع مع صوت السلام الملكي وابراهيم يهتف بعيش الملك. ويفهم من هذا المشهد ان عنوان الفيلم «انشودة الفؤاد»، تحية الى الملك فؤاد، أو يتضمن هذه التحية على الأقل، والمعروف أن كلمة الفؤاد تتوافق مع كلمة القلب.

العلاقات بين الباشا الثري وبين الموظفين الذين يديرون اعماله، والفلاحين الذين يعملون في أرضه. ليس هناك صراع بين الطبقات، وإنما بين الخير والشر في ميلودراما مستمدة من المسرح الفرنسي مثل «أولاد الذوات» وغيرها من مسرحيات وأفلام العصر. وقد كان المسرح الفرنسي المؤثر الرئيسي على المسرح العربي منذ بدايته في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، كما كان المؤثر الرئيسي على السينما العربية منذ بدايتها في العشرينيات من القرن العشرين.

مثل كل الافلام الناطقة الاولى بما في ذلك الفيلم الامريكي «مفني الجان» اول فيلم ناطق في عام ١٩٢٧، لم يكن «انشودة الفؤاد» ناطقاً في كل فصوله، وإنما في بعض هذه الفصول. ولذلك كانت الافلام الناطقة الاولى تعرض تحت شعار «ناطقة مائة في المائة». ويبدو أسلوب السينما الصامتة بوضوح في استخدام لافتات الكتاب التي تقطع الأحداث لتشرح ما لا يمكن شرحه بالصورة فقط، كما يبدو في أداء الممثلين والممثلات الذي كانت تسوده المبالغات في السينما الصامتة حتى يتمكن الممثل من التعبير من دون استخدام صوته، وفي المشاهد المسرحية الكثيرة حيث عادت السينما الى التأثير بالمرسح مع بداية النطق بعد ان تخلصت من كل آثاره في روائع السينما الصامتة.

ولكن أسلوب ماريو فولبي في اخراج «انشودة الفؤاد» يتميز بعفريات سينمائية كثيرة اهمها استخدام العودة الى الماضي مرتين: المرة الاولى عندما يطلب عمر من نادرة ان تترك زوجها وتعود معه الى البداية، ونراهما في الصحراء، ونعرف انهما من أصول بدوية، وكانت تربطهما قصة حب من طرف واحد قبل ان تتزوج نادرة من حسني. والمرة الثانية عودة الى الماضي من داخل الفيلم ذاته عندما يعترف عمر للقاضي بحقيقة ما حدث، وأنه القاتل وليس ابراهيم. وفي النسخة التي شاهدهاها من الفيلم اغنيتين لنادرة تأتيتان في موضعهما، ويتم التعبير عن معانيهما بالصورة وليس بتجديت الكاميرا أمام المغني، وهما أغنية القطن واغنية النول «شد الجلو» يا ريس» قبل عقد قران احمد وليلى.

غير ان اهم ما يميز أسلوب الاخراج وما يجعل الفيلم من الوثائق الهامة عن الحياة في مصر وقت تصويره المشاهد

الجمال الأمريكي

سيناريو: ألان بول

مها لطفي *

مقدمة: سام منديز (مخرج الفيلم)

عندما قرأت سيناريو الجمال الأمريكي لأول مرة كنت جالساً في إحدى الطائرات المسافرة بين لوس أنجلوس ونيويورك. أنهيت القراءة الأولى ثم أعدت القراءة مرة ثانية. فور وصولي إلى نيويورك، استدعيت بيث، وكيلة أعمالتي، وقلت لها أنني أريد أن أخرج هذا العمل السينمائي، ثم أعدت قراءته مرة أخرى. في العادة، كان من الصعب علي إنهاء نص ما مرة واحدة، في الوقت الذي قرأت فيه هذا النص ثلاث مرات من الغلاف إلى الغلاف. أردت أن أعرف لماذا حصل هذا، ولذلك قمت بقراءته مرة أخرى.

والغريب أنني في كل مرة أقرأ هذا النص كنت أجدّه مختلفاً عن المرة السابقة. كان بالنسبة لي كوميديا سوداء بخلاقة رفيعة المستوى. قصة لغز تنتهي منحرفة عن مسارها بصدق. رحلة مثالية عبر الضواحي الأمريكية تعكس مجموعة لا نهائية من الأشكال والألوان برؤية بصرية واضحة لتلك البقاع. كان سلسلة من قصص الحب. يدور حول أقداس السجون التي نصنعها لأنفسنا ولا أي أمل في الهروب منها. حول الشعور بالوحدة والتوحش. يناقش موضوع الجمال. كان مثيراً للفضة. غاضباً وغاضباً جداً في بعض الأحيان. مهنئاً. كنت متأكداً من شيء واحد: أن السيناريو، تماماً مثل شخصياته، لم يكن أبداً كما بدا لي في المرة الأولى.

علاقتنا بالشخصيات تبدلت وتغيرت. ماذا كان يفعل ذلك الرجل الذي يدعى ليستر؟ هل كان يتصرف كطفل صغير أم يقبض عندما يموت الضوء؟ وزوجته كارولين؟ غاضبة وباردة جنسياً، ومع ذلك

* مترجمة من لبنان

هشة وضائعة. وجين؟ مندفة ولا يمكن سبر أغوارها بسهولة، ولكنها تملك بئراً من الحنان لا تراه العين المجردة. وريكي، كاميرته تسجل مواضيعه بلا عاطفة، أو تحاول تلعبها؟ في النهاية، مشاعري تجاه العمل السينمائي الكامل من جهة، والسيناريو من جهة أخرى، شيئان لا ينفصلان. أنا أعشقه (أنا متحيز طبعاً)، ولكنني ما زلت لا أعرف كيف يعمل. بالنسبة لي، وكذلك كما أعتقد بالنسبة للآن، كانت الغريزة هي الموجه الأقوى والوحيد.

على أي حال، عرفت شيئاً واحداً من هذه القراءات الأولى: أن الكاتب لم يكن خائفاً من أن يترك الشخصيات لوحدها. يبدو أنه كان يعرفها جيداً ليسمح لها بمثل هذا الامتياز. إن العديد من المشاهد المفضلة عندي في الفيلم الكامل تدور حتماً حول لحظات العزلة التي التقطتها الكاميرا بنظرتها غير السلبية وغير المتحاطفة: كارولين في المنزل الفارغ الذي تريد بيعه وهي تحاول استعادة تماسكها مرة ثانية؛ جين وهي تدرس انعكاس صورتها في المرآة بعد أن ضربتها والدتها؛ ريكي في غرفته يمسح الدم عن وجهه؛ أنجيلا تبكي وهي تجلس على السلالم والمطر ينهمر في الخارج؛ منظر ليستر وهو يحلق في صورة عائلته، ويراه تماماً كما هو حالها، في اللحظة التي تسبق موته. حتماً، الصوت الذي يحوم حول الفيلم يبدو الاحتداد الروحاني النهائي لذلك: ليستر فجأة لوجوده متساماً مع نفسه، ومع ذلك يفقد بصدق حياته «الصغيرة».

كان على الفيلم أن يكرر القول المأثور القديم والذي أعيد تشكيله

نحن نظير فوق ضواحي أميركا، نهبط تدريجياً باتجاه شارع محفوظ بالأشجار.

ليستر (صوت خارجي): اسمي ليستر بيرنهام. هذه صاحيتي هذا شارع. هذه ... حياتي. أنا في الثانية والأربعين من العمر بعد أقل من عام سوف أموت.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة النوم الرئيسية - المشهد مستمر. نحن ننظر من الأعلى إلى سرير ملكي: ليستر بيرنهام مستلقاً على ملاءات غالية، وجهه إلى الأسفل، وهو يرتدي البيجاما. تدق ساعة منبه مزعجة. يستدير ليستر استدارة عمياء لإقبالها. ليستر (صوت خارجي): حتماً أنا لا أعرف ذلك حتى الآن.

يتدحرج، وينظر إلينا إلى أعلى ويتنهد. لا يبدو متحمساً للإطالة يوم جديد.

ليستر (صوت خارجي): وبطريقة أو بأخرى فأنا ميت الآن. يجلس ويرتدي خفي.

داخلي: منزل بيرنهام - الحمام الرئيسي - بعد بضع دقائق من الزمن

يدخل ليستر وجهه مباشرة تحت مياه دش متبخر ساخن. (زاوية من خارج الدش) ، جسد ليستر العاري يرسم صورة ظلية من خلال زجاج الباب الزجاجي، يصبح واضحاً أنه يمارس العادة السرية.

ليستر (صوت خارجي): (سعيداً) انظروا إلي، وأنا أمارس العادة السرية في الحمام.

(ثم)

سوف تكون هذه قمة يومي هذا. ومن هنا بعد ذلك نزولاً عن هذه القمة إلى أسفل.

خارجي: منزل بيرنهام - بعد بضع دقائق.

لقطة مقربة على وردة ندية من ورود «الجمال الأمريكي».

تظهر يد تليس قفازاً وتحمل مجراً فينتزغ الوردة.

كارولين بيرنهام ترعى شجيرات ورودها أمام منزل بيرنهام. امرأة في الأربعين من العمر، متماسكة القوام، ترتدي ملابس الحديقة المتنوعة المتناسقة الألوان، ولديها العديد من الأدوات المفيدة الغالية

يراقبها ليستر عبر النافذة من الطابق الأول وهو يختلس النظر من بين الستائر.

ليستر (صوت خارجي): هذه زوجتي كارولين. انظر كيف تتناسب ألوان أيدي المصنوع مع ألوان الأدوات الثقيلة الأخرى التي تستعملها في العمل. وليس هذا مصادفة.

في غرفة المونتاج. إطار عمل يتضمن ريكي وجين وهما يحاكمان جريمة قتل ليستر، كان يبدو ذكياً، ولكنه تهكمي ولا ينسجم مع روح ليستر العطفة. لقد استأصلت هذه المشاهد جميعها. مع أية دلالات لمشاعر الكولونيل الجنسية المتناقضة، أو أية إشارة أخرى من شأنها أن تلطف من تأثير التبدلات غير المتوقعة في الحبكة أو التفخيرات في الذبابة. لم تكن التبدلات الأخرى لها نفس الوزن. المشهد الذي يجمع ريكي وجين مثلاً، وهما يسيران في الشارع المحفوظ بالشجر كتب في آخر دقيقة لبوفر علينا المال والوقت. ووجدنا فيما بعد أنه أفضل من المشهد الذي كان موجوداً أصلاً. ولكن يخطئ من يظن أن الفيلم كان بحاجة إلى جراحة رئيسية. لقد كتب آلان السيناريو بقلبه وعقله، ولذلك فقد جاء إلى الشاشة بتدخل بسيط جداً من القوى الخارجية، باستثناء الدعم اللا محدود والمتواصل من منتجتي الفيلم اللذين حملنا لواءه منذ البداية.

وفي النهاية، فلولاً عمل آلان على السيناريو الأصلي لما كان لأحد من العاملين في الفيلم، بمن فيهم أنا نفسي، القدرة على القيام بهذه الرحلة. وبينما أجلس الآن هنا تحت شمس لوس أنجلوس الجافة، أتأمل في عملي خلال اثنتي عشر شهراً في هذا الفيلم، ومتفقاً بفارغ الصبر العودة إلى بيتي، فلا أملك سوى أن أفكر في قدرة الكلمة المكتوبة على تغيير حياتنا الصغيرة.

إنارة تدريجية

داخلي: منزل عائلة فينس - غرفة نوم ريكي - ليلاً على الفيديو: جين بيرنهام مستلقية على السرير، ترتدي قميصاً صيفياً. تبلغ السادسة عشر من العمر، ذات عيون سوداء ونظرات حادة.

جين: أحتاج إلى والد مثالي يقوم بهذا الدور، وليس صبيهاً شيقاً يبلل سرواله كلما أحضرت معي صديقة من المدرسة إلى البيت. (تضحك) ... ياله من كسب - أه. على أحدهم أن يخلصه من يؤسه. تفكر بإمكانية ضربه.

ريكي (في لقطة مقربة): تريدني أن أقتله من أجلي؟

تنظر جين إلينا وتجلس في مكانها.

جين (لقطة بانورامية ممتدة): نعم، هل تفعل؟

(إظلام)

(إنارة تدريجية)

خارجي: ممر روين هود غير الأهل - الصباح الباكر

خارجي: منزل جيم - المشهد مستمر.

تنبح كلبه في ساحة المنزل المجاور المحاطة بسور، مرة تلو الأخرى. رجل يرتدي بذلة محافظة (جيم) يعنفها...

جيم: اصمتي يا بيتسي، اصمتي، ما بالك؟

ليستر (صوت خارجي): هذا جارنا الملائق، جيم.

يخرج من المنزل رجل آخر يرتدي بذلة محافظة (جيم ٢).

ليستر (صوت خارجي): وهذا حبيبي جيم.

جيم ٢: (الكلبة تنبح ثانية) ماذا جرى لها؟ لقد ذهبت في نزهة هذا الصباح.

جيم ١: ووجهة من اللحم.

جيم ٢: إنك تفسدها بهذا التدليل.

(بصرامة) بيتسي، لا تنهي. ادخلي البيت حالا.

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر.

يراقب ليستر كل هذا من الشباك.

كارولين: صباح الخير يا جيم!

جيم ١: صباح الخير يا كارولين.

كارولين (ببشرة صادقة مبالغ فيها): انني أحب ربطة عنقك! ذلك اللون!

جيم ١: أنا أحب ورودك. كيف تتمكّن من جعلها مزدهرة بهذا الشكل؟

كارولين: حسناً، سوف أخبرك. قشور البيض، وتحدث معجزة.

جيم ١ وكارولين يتابعان حديثهما غير منتبهين بأن ليستر يراقبهما.

ليستر (صوت خارجي): يا رجل. إن مجرد مراقبتها تنهكني.

ليستر - المشهد من منظوره:

لا نستطيع سماع ما يقوله جيم وكارولين، ولكن كارولين تتألم في حركتها وكأنها ضيفة برنامج تلفزيوني.

ليستر (صوت خارجي): لم تكن دائماً هكذا. فقد كانت سعيدة يوماً ما. كنا نحن سعداء.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة جين - المشهد مستمر.

تجلس جين إلى مكتبها تعمل على الحاسوب.

ليستر (صوت خارجي): ابنتي جين، طففتي الوحيدة.

لفظة مقربة لشاشة الحاسوب.

تختفي نافذة تحتوي على برنامج خاص للحسابات المصرفية تظهر من ورائها نافذة أخرى تكشف موقعا خاصا بجراحة التجميل تبدو فيه صور «سريّة» لما «قبل» و «بعد» عمليات تكبير الثدي.

ليستر (صوت خارجي): جيني مرافقة جميلة نموذجية، غاضبة مشوشة لا تشعر بالأمان. يا ليتني أستطيع أن أقول لها أن هذا كله شيء مؤقت...

في الخارج، يزقن فغير سيارة. تكس جين أشياء مختلفة في حقيبة ظهرها.

ليستر (صوت خارجي): ولكنني لا أريد أن أكذب عليها.

يسمع صوت بوق السيارة من الخارج. تدرس جين نفسها بعناية في المرآة، ثم تستدير لترى منظراً جانبياً لصدرها.

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر.

تقف كارولين بالقرب من سيارة مرسيدس بنز م. ل. ٢٢٠ بلاتينية اللون. تعدّ يدها من شباك السائق، ضاغطة على بوق السيارة ثانية.

تمشي جين متشاقلة خارج المنزل وحقيبة الظهر تتدلى من كتفها.

كارولين: جين، عزيزتي، هل تحاولين أن تظهرين غير جذابة؟ جين. نعم.

كارولين: حسناً، أهنئك، لقد نجحت بشكل يدعو للإعجاب.

تدخل جين السيارة. بهرح ليستر مندفعاً من الباب الأمامي وهو يحمل حقيبة أوراق.

كارولين: ليستر، هل لك أن تؤخري فترة أخرى؟ يبدو أنني لم أتأخر بما فيه الكفاية.

تفتتح حقيبة أوراق ليستر فجأة، فتتبعثر أوراقه على امتداد الممر.

ينحني على ركبتيه ليجمع كل الحاجيات.

جين: أداء جيد يا والدي.

يبتسم ليستر ابتسامة مرثية محاولاً تخفيف تأثير اللحظة.

(المشهد من منظوره): تنظر كارولين نحونا بازدهاء ولكن بضيق واضح، وكأنها لم تعد تتوقع أي شيء أكثر من هذا منذ فترة طويلة.

ليستر (صوت خارجي): زوجتي وابنتي كلتاهما تعتقدان أنني خاسر كبير، وهما ... على حق.

داخل سيارة المرسيدس بنز م. ل. ٢٢٠ - بعد فترة قصيرة.

كارولين تقود السيارة. جين تحقّق من النافذة. ليستر نائم في المقعد الخلفي.

ليستر (صوت خارجي): لقد فقدت شيئاً. لست متأكداً ما هو. ولكنني أعرف أنني لم أكن يوماً على هذا النحو... مخدراً. ولكن، هل تعرف ماذا؟ لم يفت الوقت على استعادته.

واحد أن يكتب توصيفاً وظيفياً ويضع بياناً بمنجزاته. بهذه الطريقة تتمكن الإدارة من تقييم من له فائدة و ...

ليستر: ومن يمكن الاستغناء عنه.

براد: إنها طبيعة العمل التجاري.

ليستر (غاضباً): أنا أكتب لهذه المجلة منذ أربعة عشر عاماً يا براد. أنت هنا منذ متى، نحو شهر كامل؟

براد (بصرحة): أنا من الناس الطيبين يا لистер. أنا أحاول أن أجاريك. هذه فرصتك الوحيدة لتنفذ وظيفتك.

يحملق لистер بلا حول.

خارجي: منزل بيرنهام - في وقت متأخر من بعد الظهر.

شاحنة متحركة تقف أمام منزل الكولونيل المجاور لمنزل بيرنهام. يحمل السكان الجدد المفروشات باتجاه المنزل.

سيارة المرسيدس بنز تتقدم نحو مر السيارت في منزل بيرنهام. كارولين تقود السيارة وليستر يجلس في القعد المجاور.

كارولين: ليس هناك من قرار. عليك أن تكتب تقريرك اللعين

ليستر: ألا تعتقدين أن هذا أمر شاذ ونوع من الفاشية؟

كارولين: ربما. ولكنك لا تريد أن تصبح عاطلاً عن العمل.

ليستر: أه، حسناً. نبيع جميعاً أرواحنا ونعمل عند الشيطان لأن ذلك أكثر ملاءمة لنا.

كارولين: هل تستطيعين أن تكوني أكثر دراماتيكية من فضلك؟ أه؟ تتابع كارولين بدقة، فيما يخرجان من السيارة، السكان الذين انتقلوا إلى المنزل المجاور.

كارولين: وهكذا. أخيراً أصبح لدينا جيران جدد. هل تعرف؟ لو أن عائلة لومان تركتني أمطها بدلاً من (بازدراء شديد) «ملك تجارة العقارات»، لم يكن هذا المنزل ليبقى في السوق ستة أشهر.

ليستر: طبعاً. مازالوا غاضبين منك لأنك قمت بقطع شجرة الجميز الخاصة بهم.

كارولين: شجرة الجميز خاصتهم؟ اسمع، الجزء الأساسي من جذرها كان ضمن أرضنا. أنت تعرف هذا. كيف تدعوها شجرة الجميز خاصتهم؟ لم أكن لأملك الشجاعة الكافية لأن أقطع شيئاً إذا لم يكن ملكي جزئياً. وهذا هو الواقع فعلاً.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة الطعام - بعد فترة من تلك الليلة يسمع صوت موسيقى خفيفة. لистер، كارولين وجين يتناولون العشاء على ضوء الشموع. باقات من الورد الحمراء داخل زهرية في منتصف المائدة. لا أحد يتبادل النظرات أو يبدو شاعراً بوجود الآخرين، إلا عندما ...

داخلي مبنى المكتب - نهراً

يجلس لистер في موقع عمله. مقسم مكعب لونه يهيج محاط بمقاسم من نفس اللون والحجم. يحملق في شاشة حاسوب بينما يتكلم عبر سماعة رأس. التعبير الظاهر على وجهه يتناقض مع نبرة صوته المرحية الودودة.

ليستر: مرحباً، انني لистер بيرنهام من مجلة ميديا الشهرية. أود التحدث إلى السيد تامبلين، رجاء.

حسناً، كلنا نعمل تحت وطأة الموعد الأخير للإنجاز. أه، ولكن هنالك معلومات أساسية حول حملة ترويج المنتج لم نغط في نشرتها. وأنا ... نعم، هل أستطيع أن أسألك سؤالاً؟ من هو تامبلين؟ هل هو كائن موجود؟ لأنه لا يظهر أبداً ... نعم، حسناً، سوف أترك رقمي...

يدخل براد. رجل أنيق في الثلاثينات، يتقدم مراقباً لистер، الذي لا يحس بوجوده.

ليستر: إنه ٥٥٥٠١٩٩، لистер بيرنهام. شكرًا!

ينهي لистер المكالمة فيما يبدو عليه الضيق الشديد

براد: مرحباً يا ليس. هل لديك دقيقة من الوقت؟

يستدير لистер ويتبسم ابتسامة روتينية.

ليستر: من أجلك يا براد؟ لدي خمس دقائق.

داخلي: مكتب براد - بعد بضعة لحظات.

يجلس براد خلف مكتبه، في زاوية غرفة المكتب الكبيرة

براد: أنا متأكد من أنك تفهم حاجتنا لأن نقسم المكان هنا إلى مقاسم.

يجلس لистер مقابله وقد بدأ صغيراً ومزعزلاً.

ليستر: أه، حتماً. الأوقات عصيبة. يجب أن تتوفر لديك السيولة. عليك أن تصرف المال لتصنع المال، أليس كذلك؟

براد: تماماً، هكذا...

يقف براد جاهزاً ليصحب لистер إلى الخارج.

ليستر (متفوهاً بتسرع): مثل تلك المرة التي استخدم فيها السيد فلورنوي بطاقة الماستركارد الخاصة بالشركة ليدفع لتلك الغانية. وقد استخدمت هي أرقام البطاقة لتقيم في فندق سانت ريجيس ما يقارب الثلاثة أشهر؟

براد (مذهولاً): هذه نعمة لا أساس لها من الصحة.

ليستر: هذه خمسون ألف دولار. هذا راتب أحد الموظفين. هذا يعني أن أحدهم سوف يفصل من وظيفته لأن كرايج يريد أن يدفع للنساء ليمارس الجنس معه؟

براد: يا إلهي. إهدأ لم يفصل أحد بعد. لذلك فنحن نطلب من كل

جين: ماما، هل يتوجب علينا أن نسمع دائماً موسيقى المصاعد هذه؟

كارولين (مفكرة): كلا، نحن غير مضطرين. حين تصبحين قادرة على تجهيز مثل هذه الوجبة المغذية الشهية التي أوشك على تناولها، يمكنك عندئذٍ سماع ما تشائين.

ضربة موسيقية طويلة. يستدير ليستر فجأة نحو جين.

ليستر: حسناً يا جيني، كيف كانت المدرسة؟

جين (بارتهاپ): كانت لا بأس بها.

ليستر: لا بأس بها فحسب؟

جين: كلا يا والدي. كانت را ... نعة.

ضربة موسيقية

ليستر: حسناً، هل تريدین أن تعرفي كيف سارت الأمور في عملي اليوم؟

تنظر إليه الآن وكأنه فقد عقله.

ليستر: لقد استخدموا خبير الكفاءة هذا، الرجل اللطيف المدعو برا. ما أروع ذلك؛ وهو هناك أساساً لإعطائهم المهر لطرده الآخرين. لأنهم بدون ذلك لا يستطيعون أن يبادروا فجأة إلى اتخاذ مثل هذه الخطوة، أليس كذلك؟ كلا. كلا. ولهذا فإن الأمر سيبدو شديد ... الفزاحة. ولهذا فقد طلبوا منا ... (مبتعداً عن نظراتها) لا يمكنك أن تكوني أقل اهتماماً، أليس كذلك؟

تتابع كارولين ذلك عن قرب

جين (بضيق): حسناً، ماذا تتوقع؟ لا تستطيع فجأة أن تصبح أعز أصدقائي، لمجرد أنك عشت يوماً شيئاً في حياتك.

(تنهض وتتجه نحو المطبخ)

جين: أعني ... حسناً. أنت بالكاد تحدثت إلي لبضعة شهور.

تغادر المكان. يلاحظ ليستر أن كارولين تنظر إليه بلوم.

ليستر: أوه، ماذا؟ أنتِ أبتهت الأم المثالية لهذا العام؟ تعاملينها وكأنها موظفة لديك.

كارولين (مشوبهة): ماذا؟

يبدأ ليستر ويحملك في طبقه.

كارولين (بحزم): ماذا؟

ينهض ليستر ويخرج وراء جين أخذاً طبقه معه.

ليستر: سأذهب لأحضر بعض الأيس كريم.

تتابعه كارولين بانزعاج وهو يخرج.

داخلي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر

تقف جين أمام الحوض تغسل طبقه.

يدخل ليستر.

ليستر: عزيزتي، أنا أسف. أنا ..

تستدير جين وتعلق به منتظرة أن ينهي كلامه.

ليستر: أنا أسف. لم أكن في يوم من الأيام متواجداً، كما أنا الآن. أنا فقط ... أنا ...

ينظر إليها طالباً بعض المساعدة، ولكن قلقها الشديد من تقربه الفجائي يجعلها أعجز من أن تقدم أية مساعدة.

ليستر (أخيراً): أنتِ تعلمين أنه لا يجوز أن تنتظري مني المجيء إليك باستمرار.

جين: أوه، شيء عظيم. الخطأ خطئي إذن الآن؟

ليستر: لم أقل ذلك. ليس الخطأ خطأ أحد. جيني، ماذا جرى؟ كنا صديقين، أنت وأنا.

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر.

(على الفيديو). نتطلع عبر نوافذ الحديقة الزجاجية إلى ليستر وجين في المطبخ. لا نستطيع سماع ما يقولان، ولكن من الواضح أن الأمور لا تسير على ما يرام. تضع جين طبقها في غسالة الأطباق وتغادر المكان. تتابعها خارج الباب، ثم تتحول الكاميرا بسرعة نحو ليستر منادياً بإيها.

لقطة مقربة على وجه ريكي فيش تضيقه شاشة كاميرته الديجيتال، فيما هو يلتقط الصور على الفيديو.

ريكي في الثامنة عشرة، لكن عينيه تبدو أكبر من هذا السن بكثير. وراء دونه التأملي الظاهر يكمن شيء مجروح ... وخط.

(المشهد من منظوره في الفيديو): عبر نافذة المطبخ نرى ليستر بجانب الحوض يغسل طبقه متمتماً لنفسه. يرتفع رأسه فجأة وينظر نحونا، وكأنما أدرك أنه مراقب.

داخلي: منزل بيرنهام - المطبخ - المشهد مستمر.

(المشهد من منظور ليستر). نحن ننظر خارج نافذة المطبخ إلى حيث كان يقف ريكي. لم يعد هناك الآن. يغلق ليستر الصنبور، يجفف يديه، ثم فيما هو في طريقه إلى الخارج يرمي المنشفة على المنضدة، حيث تستقر بالقرب من صورة لليستر وكارولين وجين الصغيرة جداً عندئذٍ. أخذت هذه الصورة منذ بضع سنوات في مدينة ملاهي. من المذهل كم كانت تبدو السعادة واضحة على محياهم.

خارجي: منزل للبيج - تهاراً.

لقطة مقربة على يافطة خشبية كُتب عليها

دعوة مفتوحة للمعاينة اليوم.

بيرنهام وشركاه للعقارات

١٩٥٠-٥٥٥٥ كارولين بيرنهام

الهاظمة مزروعة أمام منزل متهدم في جوار متهدم بدوره. تقف المرسيس أمام المنزل. تفرغ كارولين، مرتدية ثوب عمل جذاب، صندوق أدوات تنظيف وآخر لترويج بضاعة من صندوق المرسيس. وفجأة يجذب انتباهها شيء على الجانب الآخر من الشارع.

(المشهد من منظورها) أمام منزل مختلف ذي سور متميز تنتصب لافتة تصور رجلاً وسيماً فضي الشعر، تحمل العبارة التالية: منزل آخر يبيعه بوندي كين - ملك العقارات : ٠١٠٠-٥٥٥.

تلبس كارولين وتصفق باب المرسيس الخلفي مفلقة إياه. داخلي: المنزل المعروض للبيع - قاعة الجلوس - بعد بضع دقائق.

داخل المنزل قبيح، مقبض وبلا ذوق. تفتح كارولين الباب الأمامي، تنفض بعمق وتعلن بوقار: كارولين: سوف أبيع هذا المنزل اليوم.

تخلط أدوات التنظيف على منضدة بترتيب لافت، ثم تخلع ملابسها لتصبح في الملابس البالية فقط.

مونتاچ: نشاهد كارولين تعمل بتركيز ضار فيما هي تنظف الأبواب الزجاجية التي تشرى على الفناء والبركة. تصف بشدة وجه ضد المطبخ. تستوي على سلم لتنفض الغبار عن مروحة سقف رخيصة المظهر في غرفة النوم الرئيسية. تنظف بالمكنسة الكهربائية بساطاً قديراً لا يمكن أن يصبح نظيفاً. وطوال عملها هذا تظل تردد العبارة ذاتها:

كارولين: سوف أبيع هذا المنزل اليوم.

سوف أبيع هذا المنزل اليوم.

سوف أبيع هذا المنزل اليوم.

داخلي: المنزل المعروض للبيع - الحمام - بعد برهة من الزمن تقف كارولين أمام المرأة، وقد ارتدت ثيابها ثانية. تضع حمرة الشفاة وتحقق في صورتها بطريقة انتقادية.

كارولين: سوف أبيع هذا المنزل اليوم.

تقول هذا وكأنه وصفة للعلاج، ثم تلاحظ وجود لطفة على المرأة فتمسحها.

خارجي: المنزل المعروض للبيع - الفناء الأمامي - بعد برهة من الزمن.

يُفتح الباب الأمامي فتظهر كارولين تحييناً بابتسامة تظنها كافية لبيع اللؤلؤ إلى سكان الأسكيمو.

كارولين: أهلاً وسهلاً. أنا كارولين بيرنهام.

داخلي: المنزل المعروض للبيع - الردهة - المشهد مستمر. تقود كارولين مبتسمة امرأة ورجلاً إلى داخل غرفة الجلوس. إنهما في الثلاثينيات، وقد شاهدا منازل عديدة اليوم.

كارولين: غرفة الجلوس هذه دراماتيكية جداً. انتظروا لتشاهدا المدفأة المصنوعة من الحجر الطبيعي.

ينظر الرجل والمرأة في أرجاء الغرفة المظلمة دون أي وقع. كارولين: لون الكريم البسيط سوف يضيء الأشياء. ويمكنكم حتى فتح كوة في السقف

يتجدد وجه السيدة علامة الشك في إمكانية الأمر.

كارولين: حسناً، لماذا لا ندخل إلى المطبخ؟

داخلي: المنزل المعروض للبيع - المطبخ - بعد فترة وجيزة تدخل كارولين مصحوبة بالثنتين أخريين في الخمسين من العمر. كارولين: كأنه حلم يتحقق لأي طباخ، يمثل كليباً بطاقة إيجابية. هاه؟

داخلي: المنزل المعروض للبيع - غرفة النوم الرئيسية - بعد فترة وجيزة.

تقف كارولين مع ثنائتي آخر، أمريكيتين من أصل أفريقي في أواخر العشرينيات. المرأة حامل.

كارولين: ... ولسوف تفتحنون كم يمكن مروحة السقف أن تخفف من مصروف الطاقة.

خارجي: المنزل المعروض للبيع - الساحة الخلفية - بعد فترة وجيزة.

تقف كارولين قرب البركة، ومعها امرأتان في الأربعينيات. كارولين: في الحقيقة يمكننا أن نحصل على متعة حقيقية عندما تقيمان لقاءات جماعية هنا.

المرأة ١: ذكر الإعلان أن هذه البركة هي كالبهيرة البرية. ليس هناك أي شبه بينهما سوى وجود البعوض.

المرأة ٢: وحتى النباتات غير موجودة هنا.

كارولين (مستيرة إلى الشجيرات): وماذا تسميان هذا؟ أليس هذا نباتاً؟ إذا كانت لديكما مشكلة مع النباتات فيمكنني أن أستدعي مهندسي المعماري المفتص بالمنظر الطبيعية. هل نعتبر المشكلة محلولة؟

المرأة ٢: أعني، أفكر في «بحيرة برية»، شلالات، نباتات استوائية. هذه حفرة من الإسمنت.

ضربة موسيقية.

كارولين: ولدي في الكاراج بعض المشاعل أيضاً.

داخلي: المنزل المعروض للبيع - الغرفة الزجاجية المشمسة -

بعد فترة وجيزة

تدخل كارولين وحدها يعصف بها الغضب. تغلق الباب الزجاجي المنزلق، وتبدأ في إسدال الستائر العامودية، ثم تتوقف. تنتصب بلا حراك والستائر المحككة ترسل ظلالها على وجهها. تأخذ في البكاء: تأوهات قصيرة متقطعة تكاد تفلت منها رغم إرادتها. فجأة، تصفغ نفسها بقصوة.

كارولين: أخرجني، توقفي أنت ... أيتها الضعيفة!
ولكن الدموع تتواصل. تصفغ نفسها ثانية.

كارولين: ضعيفة. طفلة. أخرجني. أخرجني. أخرجني
تكرر صفع نفسها إلى أن تتوقف عن البكاء. تقف هناك. تنفص
بعمق إلى أن تستعيد سيطرتها على الأمور، ثم تسدل الستائر،
لعود ثانية مهية للعمل. تسير إلى الخارج بدهود تاركة إيانا
وحيدتين في الغرفة المظلمة الخاوية. نسمع صوت تهليل وإطراء.

داخلي مدرسة ثانوية – قاعة رياضة – ليلاً.

نحن نتابع مباراة كرة سلة في مدرسة ثانوية. الشباب المراهقون يلعبون مباراة سريعة ضارية. أحد اللاعبين يرتدي لباساً من الأزرق الفاتح والأبيض يسجل هدفاً في السلة. الهتافون المستنارون يقفزون إلى أعلى وإلى أسفل بينما تزداد الجموع حماساً. في المدرج المكشوف، تجلس بالقرب من فرقة المدرسة الموسيقية مجموعة من حوالي عشرين فتاة مرافقة تلبس أطقماً من الأزرق الفاتح والأبيض. بينهن تجلس جين بالقرب من أنجيلا هابن أنجيلا البالغة السادسة عشرة من العمر ذات جمال أخاذ وتقاليع رائعة متناسقة وشعر أشقر وجسد فتي ناضج. إنها فتاة الأحلام الأميركية النموذجية. تقف جين وتتفحص المدرج.

أنجيلا: من الذي تهلحين عنه؟

جين: والذي سوف يحضران هذه الليلة. إنهما يحاولان، كما تعلمين، إظهار اهتمام جدي بي.

أنجيلا: شيء عظيم. أنا أكره أن تتصرف أُمي على هذا النحو.

جين: ياها من غيبين. لماذا لا يهتمان بحياتهما فقط.

داخلي: مرسيدس بنز م ل ٣٢٠ - المشهد مستمر.

تقود كارولين للسيارة وينام ليستر في المقعد المجاور.

ليستر: ما الذي يجعلك وثيقة من أنها تريدنا أن نكون هناك. هل طلبت مني هذا الحضور؟

كارولين: حتماً لا. لا تريدنا أن نعرف كم هو هام هذا الموضوع بالنسبة لها. ولكنها كانت تتدرب على خطوات الرقصة لأسابيع مضت.

ليستر: حسناً، أراهنك أنها سترفض مجيئنا، بينما أفقد أنا سباق جيمس بوند على قناة تي.أن.تي.

كارولين: ليستر، هذا مهم. بدأت أتلصص نوعاً من التباعد ينمو بينك وبين جين.

ليستر: ينمو؟ إنها تتركهني

كارولين: إنها مجرد إنسانة ذات إرادة.

ليستر: ولكنها تتركهني أنت أيضاً.

تحملق كارولين به، غير واثقة من كيفية الرد عليه.

داخلي: ملعب المدرسة الثانوية – بعد فترة وجيزة

تصطف الفتيات المرتديات الزي الموحد بتشكيلة معينة على أرض الملعب.

المدبغ (صوت خارجي): والآن، نقدم لمتعتكم أثناء استراحة منتصف الوقت، فرقة روكويل الثانوية الحائزة على جائزة الرقص الأولي.

يجد ليستر وكارولين لهما مكانين في الممرات الحاشدة.

ليستر: نستطيع المغادرة مباشرة بعد هذا الفاصل، أليس كذلك؟
تبدأ فرقة الثانوية بعزف مقطوعة «على برودواي». فوق أرض الملعب تؤدي الفتيات عرضهن. لقد تدربن تدريباً حسناً. ولكنهن أصغر من أن يتحملن مثل هذا الأداء الطوط الذي يحاولن القيام به على نمط «فجاس». يتفحص ليستر المكان، فيكتشف موقع ابنته جين.

(المشهد من منظوره): تؤدي جين عرضها بشكل جيد مركز، بينما ترقص أنجيلا بقرعها بصورة متعثرة. تنظر أنجيلا باتجاهنا مبتهمة إبتسامه كسولة وقحة. ينحني ليستر في مقعده إلى الأمام.

(المشهد من منظوره): نحن نركز على أنجيلا الآن. كل شيء يأخذ في التباطؤ ... كتسبب الموسيقى صدىً غريباً ... تقرب عدسة الزوم ببطء نحو ليستر فيما هو يتابع المشهد متسماً مكانه.
(المشهد من منظوره): تتمر أنجيلا يتحول إلى رشاقة متدفقة، وتتلأشي موسيقى «على برودواي» لتتحول إلى موسيقى حالمة لها تأثير التونيم المغناطيسي. تزداد الإضاءة على أنجيلا بينما تتلاشي الفتيات الأخريات كلياً. فجأة يظهر ليستر وحده في مقاعد المدرج مأخوذاً.

(المشهد من منظوره): تنظر أنجيلا مباشرة نحونا الآن، وهي ترقص فقط من أجل ليستر. تأخذ حركاتها منحى جنسياً سافراً فيما تبدأ في فك سحاب ثوبها المدرسي مثيرة إيانا بتعبيراتها التي تجمع بين البراءة والخبرة، ثم ... تزد زيهما ليفتتح كلياً

فتساقط أوراق تويج اللورد الحمراء متدفقة إلى الأمام ... وفجأة ينقلب المشهد بقوة لينفتح على:

داخلي، ملعب مدرسة ثانوية - المشهد مستمر.

أنجيلا بكامل ثيابها محاطة ثانيةً بالفتيات الأخريات. تعترف الفرقة المدرسية آخر لحن لها، وتؤدي للراقصات آخر حركاتهن، ويهتف المشاهدون. تصفق كارولين معهم يجلس ليستر هناك غير قادر على تحويل نظره عن أنجيلا.

خارجي ملعب المدرسة الثانوية - بعد برهة من الزمن

انتهت المباراة منذ زمن. تخرج جين وأنجيلا من الملعب.

جين: للجنة، ما يزالان هنا.

(المشهد من منظورها) يقف ليستر وكارولين إلى جانب موقف السيارات

ليستر: جيني!

كارولين: مرحباً! لقد استمتعت فعلاً بهذا العرض!

تتقدم متباطئة باتجاه والديها تتبعها أنجيلا.

ليستر: تهاني يا حبيبتي، لقد كنت رائعة.

جين: لم أربح شيئاً.

ليستر (مخاطباً أنجيلا): تهياتي، أنا ليستر، والد جيني.

أنجيلا: أه، أهلاً.

ضربة موسيقى نشاز

جين: هذه صديقتي، أنجيلا هاي.

ليستر: حسناً، يسعدني لقاؤك. أنت أيضاً وفقت في الأداء هذه

الليلة شديدة ... الدقة

أنجيلا (تزداد إثارة): شكراً.

كارولين (إلى أنجيلا): سعدت بلقائك يا أنجيلا.

(إلى جين): عزيزتي، أنا فخورة جداً بك. راقبتك عن كثب، ولم

تخطئي مرة واحدة.

(ثم إلى ليستر): حسناً، علينا أن نذهب

تبدأ تسير باتجاه مرآب السيارات. بينما يبقى ليستر مكانه.

ليستر: إذن، ما هو مخطركما الآن أيتها الفتاتين؟

جين: أبناها

أنجيلا: نحن ناهمان لتناول البيتزا.

ليستر: حقاً، هل نلصقكم بالسيارة؟ نستطيع أن نفعل ذلك. لدينا

سيارة، هل تريدون المجيء معنا؟

أنجيلا: شكراً ... ولكنني أملك سيارة.

ليستر: أوه، أنت تملكين سيارة. هذا شيء عظيم شيء عظيم لأن

جين تفكر أيضاً في شراء سيارة قريباً، أليس كذلك يا عزيزتي؟

جين: (أيها المحتال) والدي، أُمي تنتظرك.

ليستر: حسناً، تمتعت بلقائك يا أنجيلا. أي، أوه، صديق لجيني

صديق لي.

تبتسم أنجيلا، وهي تدرك مقدار سلطتها عليه. إنه مفتون بها بل

وممتن.

ليستر: حسناً ... سوف أراك في الجوار إذن. يلوح ليستر بيده

بارتباك فيما هو يجتاز الشارع ميتعداً.

جين: هل يمكنه أن يكون أكثر إثارة للشفقة؟

أنجيلا: أعتقد أن الأمر لطيف. وأعتقد أيضاً أنه ووالدتك لم يمارسا

الجنس منذ فترة طويلة.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة النوم الرئيسية - بعد بضع

ساعات

لقطة مقربة على ورقة وردة حمراء فيما هي تسقط بهبط في

الهواء. تنظر إلى أسفل حيث ليستر وكارولين في السرير. يبدو

على كارولين التصميم حتى وهي نائمة. ليستر مستيقظ يحملق

إلى أعلى باتجاهها.

ليستر (صوت خارجي): إنه لمن أغرب الأمور.

تبدو للعيان تويجة وردة حمراء فيما هي تنهائى لتستقر على

وسادته.

ليستر (صوت خارجي): أشعر وكأنني كنت في غيبوبة لمدة

عشرين عاماً، وأنا الآن في بداية صحوي.

يتساقط المزيد من ورق اللورد على السرير، ويتقسم ..

(من وجهة نظره): أنجيلا عارية، تطفو فوقنا فيما يتناثر حولها

شلال من تويج اللورد. شعرها يطاير حول رأسها متوهجاً بصدور

متلألئ، رقيق، تنظر إلى أسفل باتجاهها بانتسامة تحمل كل

المعاني ... يتنسم ليستر متجاوياً معها ثم يضحك فيما يغطي

تويج اللورد وجهه.

ليستر (صوت خارجي): وا ... نع

خارجي: ممر روبن هود - المشهد مستمر.

سيارة BMW بجشاء مكشوفة ٢٢٨ أس. أي تقف في الشارع

خارج منزل بيرنهام. نسمع ضحكات فتيات آتية من داخلها

داخلي: سيارة أنجيلا BMW - المشهد مستمر.

أنجيلا خلف المقود، جين في المقعد المجاور. تتبادلان لافاة

مخدرات.

جين: أنا أسفة لسلوك والدي الغريب هذه الليلة.

أنجيلا: لا بأس. لقد اعتدت أن أرى الرجال يسيل لعابهم عندما

ينظرون إلي. بدأ هذا الموضوع وأنا في الثانية عشرة من العمر،

عندما كنت أخرج لتناول العشاء مع والديّ مساء كل خميس
مطعم ريد لويستر. كل شاب هناك كان يحمل بي عندما أخطو
إلى داخل المطعم. وكنت أعرف ما يدور في خلدكم تماماً مثلما
كنت أعرف ما يدور في خلد صهيان المدرسة عندما كانوا
يمارسون العادة السرية.

حين كنت تقيّنين.

أنجيلا: كلا، كنت أستمع بهذا. ومازلت كذلك. إذا ما نظر إليّ
أناس لا أعرفهم وأبدوا رغبة في جنسيّاً، فهذا يعني أنني أملك
تأثيراً جسديّاً يسمح لي أن أكون عارضة أزياء. وهذا شيء عظيم،
لأن أسوأ ما في الحياة أن يكون الإنسان عادياً
جين: أعتقد أن هذا سيحقق.

أنجيلا: أوه، أعرف. لأن كل ما يبدو ممكن الحدوث كان يحدث
فحلاً فيما بعد.

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر.

على الفيديو: تخرج جين من السيارة وهي ما زالت تقهقه، وتلوح
ببداها فيما تنطلق أنجيلا مبتعدة. لفظة زوم باتجاه جين فيما
هي تتوجه عبر مدخل السيارات. تستدير فجأة إذ شرعت
بوجودنا.

(المشهد من منظورها). ننظر نحو المنزل الفخم المجاور حيث
كانت قد توقفت عربة الشحن سابقاً. الشرفة الأمامية يلفها
الظلام. ثم يظهر ريكي عندما يغير الضوء الشرفة فجأة، يرتدي
كالعادة ثياباً محافظة. جهاز للتنبية يلتصق بحزامه بينما
تندلي كاميرته الديجيتال من عنقه. تحمق جين فيه بشدة،
منزعجة.

جين: حماز.

ينظر إليها بفضول ثم يرفع كاميرته ويبدأ في تصويرها
بالفيديو.

(المشهد من منظوره) وعلى الفيديو: جين غاضبة. خجولة
لشعورها بذاتها، تستدير وتسير بسرعة باتجاه المنزل فيما تشير
لنا ببداها بازدرار.

داخلي: منزل بيرنهام - البهو - المشهد مستمر

تدخل جين. تغلق الباب ثم تقفله. تطفي بسرعة النور الذي كان
مضاء من أجلها، ثم تنظر إلى الخارج من خلال إحدى النوافذ.

(المشهد من منظورها). لم يعد هناك أي أثر لريكي تستدير جين
عائدة إلى الغرفة، قلبها يخفق. وتبتسم

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - الصباح التالي.

لفظة مقربة على دفتر عناوين: تتابع يد رجل صفحة الـ (هـ)، ثم

يتوقف. أصبح على اسم أنجيلا هايز. ليستر في ثياب العمل، ينظر
في دفتر عناوين ابنته جين. نسمع صوت الدش في الحمام
المجاور. يمسك هاتف جين ويطلب الرقم، ثم يقف والساعة على
أذنه وهو في حالة عصبية

أنجيلا (على الهاتف): هالو؟ هالو؟

يتجدد ليستر غير قادر على الكلام. يتوقف صوت الدش فجأة في
الغرفة المجاورة. يضع ليستر الساعة جانباً ويخرج مسرعاً. بعد
لحظة يرن جرس الهاتف. تخرج جين من الحمام، تلف جسدها
بمنشفة وهي تجفف شعرها. تتناول الهاتف.

جين: هالو؟

داخلي: منزل هايز - غرفة نوم أنجيلا - المشهد مستمر

أنجيلا مستلقية على السرير تحضن الهاتف.

أنجيلا: لماذا اتصلت بي؟

قطع على جين في غرفة نومها.

جين: أنا لم أفعل.

أنجيلا: حسناً. لقد رن جرس الهاتف فأجبت وكان أحدهم على
الطرف الآخر ولم يرد. استرجعت الرقم بواسطة جهاز إظهار رقم
الطالب، فإذا هو رقمك.

جين: كنت في الحمام.

ثم تلاحظ جين أن دفتر هاتفها مفتوح على حرف الـ (هـ).

جين: أوه، يا للفضيحة.

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر

على الفيديو: نحن على الجانب الآخر من نافذة جين ننظر إلى
الداخل. تتناول جين دفتر العناوين مطبقة الحاجبين. تتكلم في
الهاتف، ولكننا لا نسمعها

صوت امرأة (بعيداً عن مركز الصورة) (تغني أغنية): ري كي
الإ - قطار!

داخلي: منزل فيتس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.

يقف ريكي على شياكه يصور بكاميرة الفيديو. يخفض كاميرته
الديجيتال، ولكن عيناه تطلان مسمرتتين على جين في الجانب
الأخر من الطريق.

ريكي: سوف أحضر حلاً.

داخلي: منزل فيتس - المطبخ - بعد برهة وجيزة

تقف بريارة فيتس أمام الموقد تقذف بشرائح لحم الخنزير
بصورة آلية. عيناها تتركزان على مكان آخر تصغر زوجها بعشر
سنوات على الأقل. إنها جميلة على نمط جمال جون كليبيريتش
يجلس الكولونيل إلى مائدة الطعام الصغيرة يقرأ صحيفة «دول

ستريت». يدخل ريكي.

ريكي: أمّا.

بريارة: مرحباً.

وهي تحاول تقديم لحم الخنزير له.

ريكي: تفكرى أنني لا أكل لحم الخنزير.

بريارة (نافذة الصبر): أنا أسفة، لا ريب أنني قد نسيت.

يفرف ريكي لنفسه بيضاً مغفوقاً من طبق آخر، ثم يلتحق بوالده على المائدة.

ريكي: ما الجديد في العالم، يا أبتاه؟

الكولونيل: هذا البلد يتجه مباشرة نحو الجحيم.

يقرع جرس الباب. ينظر الكولونيل ويريارة إلى بعضهما باضطراب.

الكولونيل: هل تتوقعين أمداً؟

بريارة: كلا. (تفكر) كلا.

يتجه الكولونيل نحو غرفة الجلوس وقد بدا مزهواً بنفسه.

داخلي: منزل فيتس - الردهة - بعد برهة من الزمن.

يفتح الكولونيل الباب الأمامي، فيظهر شخصان يحملان اسم «جيم»

جيم ١: مرحباً.

جيم ٢: مرحباً بكم في الجوار

يحمل جيم ١ سلة مليئة بالأزهار والفضولات وعلبة صغيرة من الكرتون مربوطة بخيوط النخيل.

جيم ١: مجرد شيء بسيط من حديثتنا.

جيم ٢: باستثناء المعجنات، فقد أحضرناها من محل فلاسي

جيم ١: إنها طازجة جداً، تسقطها في الماء فتحصل على ما تريد.

بحملق الكولونيل بهما بريّة.

جيم ١ (يعد يده): جيم أولمبير. المنزل الثالث في الشارع. مرحباً بك في الجوار.

الكولونيل (مصافحاً): كولونيل فرانك فيتس من بحيرة الولايات المتحدة الأميركية.

جيم ١: تشرفنا بمقابلتك وهذا شريكي.....

جيم ٢ (ماداً يده): جيم بيركلي، ولكنهم يدعونني جي.بي

الكولونيل: لندخل في صلب الموضوع، ممكن؟ ماذا تبغون أيها الشباب؟

جيم ٢ (بعد ضربة موسيقى): لا شيء. أردنا فقط أن نحبي جيراننا الجدد.

الكولونيل: حسناً، حسناً، حسناً. ولكنك قلت أنكما شريكان. إنّا ما

هو عملاك؟

ينظر الاثنان إلى بعضهما بعضاً ثم يتطلعان إلى الكولونيل.

جيم ١: حسناً، إنه مفوض ضرائب.

جيم ٢: وهو أخصائي تخدير.

ينظر الكولونيل إليهما، مرتبكاً. ثم ينتبه للأمر.

داخلي: سيارة الكولونيل الفورد اكسبلورر - بعد فترة وجيزة

يقود الكولونيل السيارة محدقاً بالطريق الممتد أمامه. في المقعد المجاور يجلس ريكي، يستعمل آلة حاسبة ويسجل أرقاماً في كراسته.

الكولونيل: كيف تستطيع هذه العصابة من البشر أن تتصرف بمثل هذه الصفاقة علناً؟ كيف يمكنهم أن تكون بلا حياة هكذا؟

ريكي: هذا هو الموضوع يا والدي، إنهم لا يشعرون أن هذا الأمر يستدعي العجل عند ممارسته.

ينظر الكولونيل إلى ريكي بحدة.

الكولونيل: حسناً، ولكنه كذلك.

تسمع ضربة موسيقية بينما يتابع ريكي حساباته قبل أن يدرك أنه يتوقع منه أن يعطي إجابة ما.

ريكي: نعم، أنت على حق.

تتوهج عينا الكولونيل غضباً.

الكولونيل: لا تسترصني وكأنني والدتك أيها الفتى.

يقنهد ريكي ثم ينظر إلى والده.

ريكي: سامعني يا سيدي لأنني تكلمت معك بهذه الصراحة، ولكن هذه الحثالة تجعلني أشعر وكأنني ألقياً أعضائي اللينة.

يرتبك الكولونيل ولكنه يتماسك بسرعة.

الكولونيل: وأنا كذلك يا بني. وأنا كذلك.

انتهى الإشكال. يعود ريكي إلى حساباته. لقطة مقربة على قلم الرصاص في يده. يجمع عامودين من الأرقام. في عامود «الدخل» يكتب بضربات سريعة قوية: (٢٤,٩٥٠,٠٠٠ دولاراً).

خارجي: باحة المدرسة - بعد وقت قصير

تقف جين وأنجيلا مع فتاتين مرافقتين أخريتين.

أنجيلا: إني جادة، لقد أنزل سروالي، وكأنما يطلب منه إرسال التحية.

المرافقة ١: شيء قاضح.

أنجيلا: لم يكن شيئاً قاضحاً. كان نوعاً من التنفيس.

المرافقة ٢: إذاً هل مارست الجنس معه؟

أنجيلا: طبعاً فقط، إنه حقاً مصور فوتوغرافي شهير؟ يصور لملحة «هي» بشكل دائم، ومن الغباء المطلق أن أخذه.

المرافقة؟ أنت عاهرة بكل معنى الكلمة.

أنجيلا: اسمي. هكذا هي حقيقة الأمور. أنت التي لا تعرفين ذلك لأنك فتاة مدللة من سكان الضواحي.

المرافقة؟ وأنت كذلك. لقد كنت في السابعة عشرة مرة واحدة فقط، وكنت تبدين سمينة. فأرجو ألا تتصرفي وكأنك كريستي تورلينجن.

تندد الفتاتان المرافقتان عن جين وأنجيلا

أنجيلا (تنادي): أيتها الحقيرة!

(ثم)

لقد سمعت الناس الذين يسقطون مخاوفهم علي.

تتوقف سيارة الكولونيل الفورد اكسبلورر ويخرج ريكي.

جين: يا إلهي، هذا هو الشاب الجنون الذي صوري ليلة البارحة.

أنجيلا: هو؟ جين، غير ممكن. إنه مجنون تماماً.

جين: هل تعرفينه؟

أنجيلا: نعم. كنا معاً في نفس مجموعة الغذاء عندما كنت في الصف التاسع. وكان دائماً يتقوه بأكثر الأمور غرابية. وبعد فترة لم أعد أراه وكأنه اختفى. أخبرتني كوني كارديلو لاحقاً أن أهله اضطروا إلى إدخاله مصحة عقلية.

جين: لماذا؟ ماذا فعل؟

أنجيلا: ماذا تعنين؟

جين: لا يمكن أن توضع في مصحة لمجرد تقوّهك بأشياء غريبة.

تحمل أنجيلا بجين، ثم تتسع فتحة فمها لتتحول إلى ابتسامة.

أنجيلا: أيتها الفاسقة. أنت معجبة به.

جين: ماذا؟ أرجوك.

أنجيلا: كنت تدافعين عنه! أنت تعبين. تريد أن تنجبي عشرة آلاف طفل منه.

جين: لخرسي.

تجد جين ريكي منتصباً فجأة أمامها

ريكي: مرحباً، ادعى ريكي. انتقلت مؤخراً إلى المنزل المجاور لمنزلك.

جين: أعرف ذلك. وأذكر تسلك الليلة الفائتة لتصورني؟

ريكي: لم أقصد إخافتك. إنني أعتقد فقط أنك مثيرة.

تنظر أنجيلا بعينين واسعتين إلى جين التي تتجاهل نظراتها.

جين: شكراً، ولكنني لست بحاجة إلى إنسان مسكون نفسياً بي.

ريكي: أنا لست مسكوناً بل. أنا مجرد إنسان فضولي.

ينظر إليها نظرة متفحصة فيما تتسكف عيناه داخل عينيها.

تضطرب جين وتتنظر بعيداً. يتسم ريكي وينسحب.

أنجيلا: يا له من إنسان غريب. ولماذا يلبس كهانعي الكتاب المقدس؟

جين: إنه يبدو وثاقاً من نفسه. وهذا أمر لا يمكن أن يكون حقيقياً. أنجيلا: أنا لا أصدقك أعني، إنه حتى لم ينظر إلي ولو مرة واحدة داخلي: منزل فيتس - غرفة جلوس - نفس الليلة

لقطة مقربة على شاشة تلفزيون: «أبطال هوجان» في برنامج «نيك ليلا». يجلس الكولونيل وباربرا على مقعد يشاهدان التلفزيون. يتسم الكولونيل مستمتعاً بالعرض؛ باربرا تحرق فحسب. يقهقه الكولونيل لأحدى النكات فيروعهها. نسمع صوت باب يفتح في مكان آخر من المنزل، ويدخل ريكي. ريكي: مرحباً.

يجلس على المقعد بالقرب من والديه، ويشاهد التلفزيون معهما. تختفي ابتسامة الكولونيل تدريجياً.

باربرا (دون سابق إنذار): أنا أسفة، مانا؟

ريكي: أمه. لم يتقوه أحد بشي.

باربرا: آه، أنا أسفة.

يحدث ثلاثتهم في التلفزيون كغرباء في مطار

داخلي: قاعة الرقص في فندق - ليلاً

نسمع موسيقى داخل غرفة مكتظة بأناس يتكلمون دفعة واحدة، فيما يدخل ليستر وكارولين صالة الرقص في الفندق. نتابعهما فيما هما يمران بلافتة تقول: «مجموعة روكويل الكبرى لبيع العقارات».

كارولين: كل واحد هنا مع زوجته أو مع رفيقه الحميمة. كيف يبدو متظرني لو أنني ظهرت منفردة بدون رفيق؟ ليستر: لا بأس. ينتهي بك المطاف دائماً وقد تجاهلتنى وانطلقت بعيداً.

داخل قاعة الرقص يقف خبراء العقارات جماعات يرتدون أحسن الثياب، يتبادلون أطراف الحديث فيما يقوم الخدم بتقديم المشروبات.

كارولين: اصنعي لي الآن، هذا عمل مهم نقوم به. وكما تعلم فعملي هو أن أبيع صورة. وجزء من مهمتي أن أعيش هذه الصورة.

ليستر: قللي ما تريد من قوله ووفري علي سماع دعاياتك

كارولين (ترى شخصاً معيناً): مرحباً بشركي! (تخاطب ليستر) اسم، رجاء اسم لي معروفًا وحاول أن تمثل دور السعيد هذا المساء؟

ليستر (مبتسماً ابتساماً غيبة): أنا سعيد، يا حبيبتي.

ينقبض فكا كارولين ثم:

كارولين (تري شخصاً معيناً): أوه، بودي!

تجر لистер نحو رجل فضي الشعر وزوجته التي تصغره بكثير.

تعرف إلى الرجل على أنه «بودي كاين»، ملك بيع العقارات.

كارولين (تهز يد بودي): بودي! بودي! مرحباً! أنا سعيدة لرؤيتك

ثانية.

بودي: سعدت برؤيتك أيضاً يا كاثارين.

كارولين: كارولين.

بودي: كارولين، طبعاً. كيف حاله؟

كارولين: جيدة، شكراً لك. (مخاطبة زوجته) مرحباً، كريستي.

كريستي: مرحباً.

كارولين: زوجي، لистер.

بودي (مصافحاً لистер): يسعدني لقاءك.

ليستر: أه، لقد التقينا من قبل فعلاً. كان هذا في العام الماضي،

أو مناسبة الميلاذ لك في فندق شيراتون.

بودي: أه، نعم.

ليستر: لا بأس. فأنا أيضاً لا أذكر نفسي.

يضحك بصوت مرتفع نسبياً، تتلحح بهم كارولين مسرعة.

كارولين (بمرح مصطنع): عزيزي. لا تكن غريب الأطوار.

تبتسم ابتسامتها الطاغية. انه يعرف هذه الشخصية المسرحية

جيداً والتي لم تطفه يوماً كما تفعل الآن.

ليستر: حسناً، يا عزيزتي. لن أنصرف بغربة.

(وجهه بالقرب من وجهها)

سأكون ما تريدني أن أكون.

يقبلها - قبلة ناعمة، دافئة تعبر بوضوح عن الجنس - ثم يدير

وجهه ويتبسم بسفوية ..

ليستر. علاقتنا صحية للغاية.

بودي: أرى ذلك

تتجدد ابتساماً كارولين على وجهها

ليستر: حسناً. لا أعرف شيئاً عنك، ولكنني بحاجة إلى شراب.

يسير مبتعداً. كارولين، بودي وكريستي يراقبونه فيما يتبعد.

داخلي: قاعة رقص الفندق - بعد بضع دقائق.

يقف لистер على البار. يصب الساقلي له كأساً.

ليستر: واه. ضح المزيد هنا أيها الكاويوي.

يمتثل الساقلي. يأخذ لистер شرابه ويستدير مواجهاً مركز اللقرفة.

(المشهد من منظوره). كارولين تتحدث إلى بودي وكريستي.

هاهي تنطلق: ممتسمة، حركاتها مرسومة، تقهقه عالياً
لنكاتهما. يهز لистер رأسه. يقترب ريكي منه وهو يرتدي ملابس
الساقلي ويحمل صينية أفداح فارغة.

ريكي: عفواً. أنت تسكن في ممر روين هود؟ المنزل ذو الباب
الأحمر؟

ليستر (متشككاً): نعم.

ريكي: أنا ريكي فيتس. وانتقلت لتوي إلى المنزل المجاور لك.

ليستر: أوه، مرحباً ريكي فيتس. أنا لистер بيرنهام.

ريكي: مرحباً، لистер بيرنهام.

ضربة. ينظر لистер بعيداً متفحصاً الجموع بدقة، ثم يזبرد باقي
شرابه دفعة واحدة. ريكي يلف هناك، يراقبه. أخيراً يستدير

ليستر نحو ريكي: ماذا يريد هذا الفتى؟

ريكي: هل ترغب في الموانسة؟

ليستر: عفواً؟

ريكي: هل أنت صاحب مزاج؟

تأخذ لистер المفاجأة ويستثار فوراً.

داخلي: قاعة رقص الفندق - بعد بضع دقائق

يتجهك كارولين وبودي في مناقشات عميقة. تتجول كريستي

بعيداً. كارولين في حالة عصبية: يبدو بودي مستمتعاً.

كارولين: أتري؟ ليرما ما كنت لأخبرك بذلك لو أنني لم أكن
منتشبة قليلاً، ولكني أربكك تماماً. أعني أن مؤسستك، بلا حسد،

هي بمثابة رولزرويس مؤسسات العقار المحلية، وسجل مبيعاتك

الشخصي مرعب. أندري، يسعدني جداً أن أجلس معك واستشف

طريقة تفكيرك، إذا رغبت يوماً بذلك. تقنياً، اعتبر نفسي

«المنافس لك» ولكن ... هيه، فأنا لا أمتدح نفسي إذ اعتبرني في

معسكر واحد معك

بودي: لكم يسعدني ذلك.

كارولين (مندهشة): حقاً؟

بودي: تماماً. اتصلي بسكرتيرتي ودعيها تحجز لنا موعداً على

الغذاء

كارولين: سأفعل ذلك. شكراً

يتطلعان إلى بعضهما البعض لبرهة، ثم يحولان نظرهما بعيداً.

هذا الموقف مفعم بأحتمالات شتى وكلاهما يعرف ذلك

خارجي: فندق - بعد قليل.

يقف ريكي وليستر يبدخان اللفافات خلف مدخل خدمات الفندق

بالقرب من مقاب النفايات.

ليستر: هل رأيت مرة ذلك الفيلم الذي يسير فيه الجسد حول

المكان حاملاً رأسه بين يديه؟ ومن ثم يقع الرأس على ذلك الطفل؟

ريكي: «Re-Animator» المنشط.

يفتح باب الخدمات فجأة، ويظهر رئيس الخدم في بذلة رخيصة.

يصوب نظراته إليهما. يخفي ريكي اللقطة.

رئيس الخدم (إلى ريكي): انظر. أنا لا أدفع لك أجراً لكي ... ينظر إلى ليستر مرتباً).

تفعل ما تفعله هنا في الخارج.

ريكي: حسناً. إذن لا تدفع لي.

رئيس الخدم: عفواً؟

ريكي: لقد تركت العمل. فلا تدفع لي إذن. والآن اتركني لحالي.

رئيس الخدم: أيها الغبي.

يتجه ثانية إلى الداخل. ينظر ليستر إلى ريكي الذي يهز كتفيه.

ليستر: أعتقد أنك قد أصبحت الآن بطلي الشخصي.

(ثم)

ألا يجعلك هذا عصبياً، أن تترك عملك، هكذا؟ حسناً. أعتقد أنك الآن تجاوزت ماذا؟ السادسة عشرة؟

ريكي: الثامنة عشرة (ثم)

أنا أقوم بهذه الأعمال الثقافة كغطاء. لدي مصادر دخل أخرى. ولكن والدي يخفف تدفله في حباتي عندما أتناظر بأنني مواطن شاب يقف على قدميه ويملك عملاً محترماً.

كارولين (بعيداً عن مركز الصورة) ليستر؟

تقف كارولين في مدخل الخدمات.

يخفي ليستر لافاته بسرعة خلف ظهره.

كارولين: مانا تفعل؟

ليستر: عزيزتي، هذا ... (يضحك)

ريكي فيتس. هذا ريكي فيتس.

ريكي: أنا ريكي فيتس، انتقلت حديثاً إلى المنزل المجاور لمنزلكم. أدرس في نفس المدرسة التي تدرس فيها ابنتك.

ليستر: مع جين؟ حقاً؟

ريكي: نعم. جين.

كارولين: مرحباً. (ثم مخاطبة ليستر)

أنا جاهزة للذهاب. سألقاك في الخارج.

تتجه إلى الداخل ثانية

ليستر: أوه، أوه. إنني في ورطة. سعدت بلقائك يا ريكي فيتس.

شكراً على ذلك الشيء.

ريكي. في كل وقت.

يتجه ليستر إلى الداخل.

ريكي (منادياً إياه): ليستر. إذا أردت المزيد فأنت تعرف مكان سكني

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة الجلوس - بعد قليل

تشاهد جين وأنجيلا التلفزيون. نسمع صوت الباب الخلفي يفتح جين. أوه، اللعنة. لقد عادا إلى المنزل. لنصعد بسرعة إلى غرفتي

تغلق جين التلفزيون

أنجيلا: يجب أن أحيي والدك.

(بعيداً عن نظرات جين)

لا أريد أن أكون فظة.

تسير باتجاه المطبخ. لا يجب ذلك جين

داخلي: منزل برنهام - المطبخ - المشهد مستمر.

يدخل ليستر ويفتح التلاجة.

أنجيلا (بعيداً عن مركز الصورة): بذلة جميلة.

يلتفت ويتسمر فوراً على المشهد التالي:

(المشهد من منظوره) تنحني أنجيلا على نضد المطبخ فيطابق شعرها.

أنجيلا: تبدو في حالة جيدة يا سيد بيرنهام.

تتجه نحوه

عندما رأيته المرة الماضية كنت مجهداً.

(يلتفت نظرها شيئاً) أوه، هل هذه بيرة أعشاب؟

تمد يدها داخل التلاجة لتتناول إحدى الزجاجات. فيما تفعل ذلك تتحرك لتضع يدها الأخرى، وكأنها عفوية، على كتف ليستر.

يرى يدها قادمة. كل شيء يبطئ، وتتلاشى كل الأصوات.

لقطة مقربة جداً على يدها وهي تلمس كتفه بخفة (ويحركه ببطيئة). نسمع فقط الصوت المجهش لأصابعها فيما هي تحك

قماس بذلته وصداه الفارغ غير الطبيعي

(عودة إلى الزمن الواقعي) تصك زجاجة البيرة وتبتسم له (لقطة مقربة) على ليستر: عيناه تضيقان قليلاً ثم: يحضن وجهها

براحتيه ويغلبها تبدو منهشة، ولكنها لا تقاوم فيما هو يشدها نحوه بقوة ملحوظة. يكبح القبلة فجأة وينظر إليها برهبة، ثم

يعود فيمسكها ويلمس شفتيه. تتسع عيناه فيما هو يخرج ورقة ترويج الورود من فمه مباشرة قبل أن يقطع المشهد على

أنجيلا عادت ووقفت أمام النضد، تحمسي بيرة الأعشاب. يقف ليستر عند التلاجة ويحمل بها غارفاً في أحلامه.

أنجيلا: إنني أحب بيرة الأعشاب، وأنت؟

تقف جين تراقب من العمر المؤدي إلى غرفة المعيشة وهي تشعر كالفريسة في منزلها. تدخل كارولين من غرفة الطعام. يشد ليستر نفسه خارجاً أخذاً زجاجة بيرو الأعشاب من الثلاجة.

جين: أماء، هل تذكرين أنجيلا؟
كارولين (أحدى ابتساماتها التي تستخدمها في البيع): نعم، بالطبع.

جين: نسيت أن أخبرك أنها ستمضي الليل معنا، هل هذا ممكن؟
ليستر حتماً

يتناول رشفة من البيرو تخطي مسارها فيأخذ بالسعال بعنف.
داخلي: منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - وقت متأخر من تلك الليلة.

تستلقي أنجيلا على السرير بثيابها الداخلية تقرأ إحدى المجلات. تردتي جين قميصاً فضفاضاً وتلعب لعبة فيديو على الحاسوب الخاص بها.

جين: أنا أسفة بشأن والدي.

أنجيلا: لا تتأسفي، أعتقد أن الموضوع مضحك.

جين: نعم. فبالنسبة لك هو مجرد رجل آخر يريد أن يقفز على غظامك. ولكن بالنسبة لي ... فإن بقاءه حياً يحرمني.
أنجيلا: إن والديك هي التي تدعو للإخراج. يا لها من مزيفة.

تحقق جين بأنجيلا بانزعاج.

أنجيلا: والدك في الحقيقة شخص لطيف.

جين: الخرسى.

داخلي: منزل بيرنهام - ممر القاعة - المشهد مستمر.

ما زال ليستر مرتدياً بذلته، يقف خارج غرفة جين وأذنه على الباب، لا يصدق ما يسمع.

أنجيلا (بعيداً عن مركز الصورة): إنه كذلك. لو أنه حسن قليلاً من جسده لأصبح مثوياً.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة جين - المشهد مستمر.

جين: الخرسى

أنجيلا: أوه، اسمعي. كأنك لم تختلسي نظرة واحدة إليه وهو في ملابس الداخلية؟

جين: إنك تقصينني بشدة الآن.

أنجيلا (مستمتعة تماماً بهذا) لو أنه بنى صدره وذراعيه بناء رياضياً، لضاجعته.

تغطي جين أنفها وتبدأ في الغناء لتطمس كلام أنجيلا ...

داخلي: منزل بيرنهام - ممر القاعة - المشهد مستمر
ما زال ليستر يفتش. يبدو وكأنه على وشك الانفجار.

أنجيلا (بعيداً عن مركز اللقطة - تضحك): سوف أنفل! سوف أداعب المنطقة الحساسة من جسد والدك، إلى أن تدور عيناه إلى الخلف في رأسه!

(ثم)

ما هذا الصوت، جين؟

تتوقف جين عن الغناء.

أنجيلا (بعيداً عن مركز اللقطة): أقسم أنني سمعت شيئاً.

يذعر ليستر فيهرول إلى آخر القاعة.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - المشهد مستمر.

جين: نعم، إنه صوتك أنت وقد كنت كالكبوتر الضخم المفترس.

أنجيلا: أنا جادة.

تسمع صوت نقر حاد كصوت نقر قطعة نقود على الزجاج.

أنجيلا: هل ترين؟

تجتاز أنجيلا الغرفة باتجاه النافذة وتنتظر إلى الخارج.

أنجيلا (تري شيئاً): يا إلهي، جين.

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر

نرى أنجيلا تقف عند النافذة مرتدية ملابسها الداخلية تنظر إلى أسفل نحوها. تتضمج جين إليها وتقف أعصابها فوراً عندما ترى (المشهد من منظورهما): عند مدخل سيارات منزل بيرنهام كُتبت كلمة «جين» بأحرف نارية.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - المشهد مستمر

أنجيلا: إنه ذلك المرفق القاطن في المنزل المجاور، جين، ماذا لو كان بعيدك؟ ماذا لو كان يقيم مزاراً مليئاً بصورك ومحاطاً برؤوس أموات وأمور من هذا القبيل؟

جين: اللعنة. أراهنك أنه الآن يلتقط صورنا.

أنجيلا (مستثارة) حقاً؟

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر.

على الفيديو: نحن على الجانب الآخر مقابل نافذة جين ننظر إلى الداخل.

تحاول جين إسدال الستارة ولكن أنجيلا تمنعها. تتراجع جين نحو الغرفة مستاءة. تتركز لقطة الزووم على جين، رغم أن أنجيلا هي التي تقف بمحاذاة الشباك. نحن، بوضوح، غير مهتمين بأمر أنجيلا.

تستمر لقطة الزووم، بحثاً عن جين التي اختفت. أخيراً تستقر على امرأة التجميل التي تشاهد فيها انعكاساً لجين وقد عادت للجلوس، وهي تبسم، إلى الحاسوب الخاص بها. ثم فجأة تسدل الستائر وتختفي.

داخلي: منزل فينتس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.
 يجلس ريكي في الظلام يحمل كاميرته الديجيتال ويصور على الفيديو. يخفض الكاميرا ويبتسم... ثم يلتفت انتباهه شيء في الأسفل. يحنّ في خارج الشباك يرى المشهد بصورة أفضل:
 خارجي: منزل بيرنهام - المرآب - المشهد مستمر.
 (المشهد من منظور ريكي): عبر نافذة على جانب باب المرآب الخاص ببيرنهام، نرى ليستر ما زال مرتكباً بذلته يبحث بين أرفف الحائط الخلفي.
 داخلي: منزل بيرنهام - المرآب - المشهد مستمر.
 يبحث ليستر بين الأمتعة الموجودة على الأرفف عن شيء هام وكأنها حياته نفسها تتوقف عليه.
 ليستر: اللعنة! اللعنة!

يرمي جانباً الكتب السنوية للكلبيات، مضرب كرة، صناديق من مجلات قديمة، صندوق معدات سيطرة جيب، كومة من الأسطوانات القديمة ... أخيراً يشرق وجهه عندما يجد زوجاً من الأثقال البدوية يبدو واضحاً أنه لم يستعمل منذ عدة سنوات.
 يخلع ليستر سترته وربطة عنقه ويكف أزرار قميصه. يتطلع حوله فيرى انعكاس صورته على زجاج النافذة فيما هو يخلع قميصه، ثم القميص الداخلي. ينظر إلى نفسه نظرة نقدية: إن أنجيلا على حق، فهو لا يبدو مترهلاً. مجرد بضع أوقيات حول وسطه، وهذا ليس شيئاً صعباً. يخلع حذاءه، ويأخذ في تنحية سرواله.

داخلي: منزل فينتس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.
 يحمل ريكي كاميرته الديجيتال ويبدأ في التصوير على الفيديو
 خارجي: منزل بيرنهام - المرآب - المشهد مستمر.
 (المشهد من منظور ريكي على الفيديو): عبر نافذة على جانب مرآب سيارات عائلة بيرنهام، نرى ليستر وقد خلع سرواله ولباسه الداخلي. ويعد أن أصبح عارياً سوى من جواربه الأسود، حمل الأثقال وبدأ يرتفعها فيما هو يراقب لانعكاس صورته على النافذة.

داخلي: منزل فينتس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.
 يقف ريكي على النافذة وهو يصور بكاميرا الفيديو.
 ريكي: مرحباً بكم في أغرب محل فيديو في أميركا.
 فجأة، نسمع أحدهم يحاول أن يفتح باباً مغلقاً.
 الكولونيل (بعيداً عن مركز الصورة): ريكي!
 يتحرك ريكي بسرعة، ويسدل الستائر ويدير مفتاح النور. غرفته مركز للتقنيات الرفيعة المستوى. يزدهم مكتبه بالحاسوب مجهز بلمتيميديا، وستيريو ضخمة وتجهيزات فيديو تملأ الأرفف، هذا

بالإضافة إلى مئات الأسطوانات. هناك تجهيزات في هذه الغرفة بما يقارب العشرين ألف دولار.
 ريكي: سأحضر حالاً يا أبتاه.
 الكولونيل (بعيداً عن مركز الصورة): تعلم أنني لا أحب الأبواب المغلقة في منزلي.

يفتح ريكي الباب. يقف الكولونيل في الخارج يتفحصه بنظرهاته.
 ريكي: أنا أسف، ربما أغلقتك عرضاً. ماذا تريد؟
 يخرج الكولونيل كأساً بلاستيكية صغيرة ذات غطاء.
 الكولونيل: أريد عينة من البول.
 ريكي: يا للبول. لقد مضى ستة أشهر من الزمن. هل أستطيع إعطائك إياها في الصباح؟ لقد تحولت لتوي.
 الكولونيل: طبعاً، لأن ذلك (ضريبة نشاز)

يخفي متجهاً إلى القاعة. يتسهم ريكي، يلق بايه ثم يلقه.
 يضع الكأس البلاستيكية على الرف، ثم يتجه نحو ثلاثة صغيرة في زاوية غرفته ويتناول من بيت الثلج علبة بلاستيكية بحجم الكأس مليئة ببول قديم متجمد. يضعها على طبق صغير ويتركها لتذوب خلال الليل.
 داخلي: منزل بيرنهام - غرفة النوم الرئيسية - بعد زمن في نفس الليلة.

تتمدد كارولين نائمة. ليستر مستيقظ يحرق في السقف. بعد لحظات، ينهض، محاولاً عدم إزعاج كارولين، ويتجه نحو الحمام.

داخلي: منزل بيرنهام - الحمام الرئيسي - المشهد مستمر.
 يدخل ليستر ويدير مفتاح النور. الغرفة مليئة بالبخار. ليستر ينظر حوله، مرتبكاً. ثم يركز على: (المشهد من منظور): على الجانب الآخر قبلاننا نجد أنجيلا في حوض الاستحمام. تبسم مومنة لنا بإغراقه. تقرب منها. أوراق تويج الورد تطوف على سطح الماء مظلة جسدها العاري.
 أنجيلا: كنت أنتظر

يركع ليستر أمام حوض الاستحمام كأنه رجل في كنيسة.
 أنجيلا: كنت تحاول جاهداً. أليس كذلك؟ أستطيع أن أرى هذا.
 تحني ظهرها وتنتظر إليه بإثارة.
 أنجيلا: كنت أمل أن تساعدني على الاستحمام .. أنا قادرة جداً جداً.
 ينظر ليستر إليها بصرامة، ثم يترك يده تنزلق ببطء في الماء بين ساقيه. تتسع عيناها وتميل برأسها إلى الخلف ... ثم يقطع المشهد فجأة على:
 داخلي: منزل بيرنهام - غرفة النوم الرئيسية - المشهد مستمر.

لقطة مقربة لكارولين وقد اتسعت عيناه، تصفي إلى إيقاع يد ليستر فيما هو يمارس العادة السرية تحت الغطاء. تقفز من مكانها وتواجهه.

كارولين: ماذا تفعل؟

(ضربة موسيقية)

ليستر: لا شيء

تضيء كارولين نور السرير الجانبي.

كارولين: كنت تمارس العادة السرية.

ليستر: لم أكن أفعل ذلك.

كارولين: نعم، كنت تفعل ذلك.

يستدير نحوها، محاولاً أن يبدو بظهره البريء، ثم يستسلم.

ليستر: حسناً، إذاً أطلقي النار علي... كنت أمارس العادة السرية.

تنهض كارولين من السرير، مستغرقة.

يضحك لистер

ليستر: هذا صحيح. كنت أطلق الجزرة. أقول مرحباً لوحشي.

كارولين: هذا شيء مقرف.

ليستر: حسناً، أرجو المغفرة، ولكنني ما زلت أملك دماً يتدفق في عروقي.

كارولين: وكذلك أنا!

ليستر: حقاً؟ أنا الوحيد الذي ما زلت أفعل شيئاً تجاه هذا الأمر.

كارولين: لистер أرفض أن أعيش هكذا. ليس هذا بزواج.

ليستر: لم يعد هذا زواجاً منذ سنين. ولكنك كنت سعيدة طالما كان

فسي مغلفاً. حسناً، هل تعلمين؟ لقد تغيرت... وكيفاني الجديد

يخض نفسه عندما أكون مستثاراً، إذ من الواضح أنه لن يجد

عندك أية مساعدة في هذا الشأن

كارولين: أوه، فهمت. هل تعتقد أنك الوحيد الذي يعاني الكبت

الجنسي؟

ليستر: أليس كذلك؟ حسناً إذاً، تعالي يا حبيبتي! أنا جاهز.

كارولين (غاضبة): لا تعاملني بتفائلة أيها السيد وإلا فسوف

أطلب الملاقاة بسرعة تجعل رأسك تدور!

ليستر: على أي أساس؟ أنا لست سكيراً، لا أضاحج نساء أخريات،

لا أعمالك معاملة سيئة، لا أضربك بتاتاً، ولا حتى حاولت

ملاصقتك عندما أوضحت بجلالة مدى اعتقادك بلا جدوى

وجودي. ولكن، لقد ساندتك، عندما حصلت على رخصتك. وبعض

الناس يعتقد أن هذا مبرر كافٍ لأحصل على نصف دخلك.

تفرق في المقعد مذهولة. من الواضح أنه يعرف تماماً نقاط

ضعفها. إنه يرى ذلك ويحبه؛ شعور جميل أن يتنصر الإنسان ولو

من باب التغيير. يلتف حول نفسه تحت الغطاء سعيداً راضياً

ليستر: اطفئي النور عندما تأتئين إلى السرير، أيمكنك ذلك؟

لقطة مقربة على لистер وهو يتشم.

خارجي: ممر روين هود - الصباح الباكر.

تظهر عالياً فوق الضاحية. نرى في الأسفل الرجلين المدعويين

جيم فيما هما يمارسان رياضة الجري. تقترب منهما بثبات

ليستر: إنه لشيء عظيم أن تدر أنك ما زلت قادراً على مفاجأة

نفسك. يحبك هذا الأمر تتساءل عن الأشياء الأخرى التي كان

باستطاعتك القيام بها ولكنك نسيتها

خارجي: ممر روين هود - المشهد مستمر.

نحن الآن علي مستوى الطريق، نتابع الثنائي جيم.

ليستر: مرحباً! أيها الأخوان!

فيما يواصلان الجري، يلتفت الثنائي جيم إلى الخلف بتناقض تام

بينما ينضم لистер إلى المشهد مرتدياً قميص رياضة فضفاضاً

وسروالاً قديماً قد خبا لونه. يبطئ الاثنان حتى يلتحق بهما، ثم

يتابع الثلاثة الركض في ضوء الصباح الباكر.

جيم ٢: لистер، لم أكن أعرف أنك تمارس رياضة الجري.

ليستر (لاهثاً): حسناً، لقد بدأت الآن.

جيم ٢: حسناً فقلت

ليستر: ظلمت أنكما قد تستعيان إعطائي بعض التوجيهات. أنا

بحاجة إلى الإسراع في إعادة تأهيل جسدي

جيم ١: حسناً. هل أنت تطلع فقط على تخفيف الوزن، أم أنك ترغب

في زيادة قوتك ومرونتك أيضاً؟

ليستر: أريد أن أبداً بشكل لائق وأنا عاري.

خارجي: منزل فيفيس - بعد فترة وجيزة.

يقبل الكولونيل سيارته الفورد إكسبلورر مقرصاً يحف مصد

السيارة، عندما يلتقط نظره شيئاً (من وجهة نظره): يجري لистер

في الشارع مع الثنائي جيم. يقف الكولونيل مقلباً حاجبيه

بينما يخرج ريكي من المنزل يحمل عينة البول

الكولونيل. ما هذه؟ المسيرة المتطفرة للشاذين اللعينين؟

ينفصل لистер عن الثنائي جيم، ويقفز نحو ريكي والكولونيل

مقطع الأنفاس. يمسك بركبته ويحني لاهثاً.

ليستر: اسمع! أنت! يا ريكي!

(مشيراً إلى الثنائي جيم)

تكاد حياتي كلها أن تتلاشى بهنما لا يكاد هؤلاء الاثنان

يتفصدان قطرة عرق واحدة.

يضحك ويعد يده نحو الكولونيل.

الدرج، يزيل قاعدة مزينة فتظهر صفوف متراصة من الماريجوانا معبأة باتقان في أكياس محكمة الإغلاق

ريكي: كم تريد؟

ليستر: لا أدري. لقد مضى زمن طويل. ما هو سعر الأونصة؟

ريكي (يخرج كيساً): حسناً، هذا نوع محترم، وهو بثلاثمائة.

ليستر: ياه!

ريكي (يخرج كيساً آخر): ولكن هذا النوع اللعين هو أغلى أنواع الصنف. إنه يدعى جي-١٣، صنعه الحكومة الأمريكية طبقاً لعلم الوراثة. فعال جداً. يجلو مزاج الإنسان برقة ولا يعرضه للهلوسة.

ليستر: هل هذا ما تناولناه الليلة الفائتة؟

ريكي: هذا هو الذي أتناوله باستمرار.

ليستر: ما ثمنه؟

ريكي: ألفي دولار.

ليستر: يا إلهي. لقد تبدلت الأشياء منذ سنة ١٩٧٣.

ريكي: أنت غير مضطرب للدفع الفوري. أعرف أنك محل ثقة.

(ضربة موسيقية)

ليستر: شكراً.

ريكي (يعطيه كيساً): تجد داخله بطاقة تحمل رقم جهاز الفناء خاصتي. اتصل بي في أي وقت نهاراً أو ليلاً. ولا أقبل إلا نقداً.

ليستر (متفحصاً الغرفة): حسناً، أعرف الآن كيف استطلعت شراء كل هذه التجهيزات. عندما كنت في سنك كنت أوزع الساندويتشات طيلة الصيف كي أتمكن من شراء كمية صغيرة.

ريكي: هذا يستهلك الإنسان.

ليستر: كلا. فلقد كان هذا عظيماً بالفعل. كل ما كان علي القيام به هو الاستمتاع ثم الذهاب إلى الفراش.

(يبتسم)

كانت حياتي كلها ملكاً لي.

ريكي: والذي يظن أنني أدفع ثمن كل هذا من أعمالي في إصالح الطعام للزبائن.

(بعيداً عن نظرة ليستر).

لا تقلل أبداً من شأن قوة الرفض.

يبتسم ليستر... هذا الشاب هادئ الأعصاب

خارجي: منزل بيرنهام - بعد فترة من الوقت.

تمر كارولين أمام شباك المرائب حاملة سلة ورود قطفت للتو.

تسمع من داخل المرائب موسيقى الروك. تتوقف كارولين تستشم الهواء مقبلة الحاجبين. تتطلع عبر النافذة (المشهد من

ليستر: آسف، مرحباً. ليستر بيرنهام: أسكن في المنزل المجاور. لم نلق بعد.

الكولونيل (مصافحاً إياه): الكولونيل فرانك فيتس، فيلق البحرية الأمريكية.

ليستر: شيء رائع. مرحباً بك في الجوار يا سيدي.

يجي الكولونيل بكل وداعة، مبتسماً بسخرية ولكن الكولونيل لا يعتقد أن في الأمر شيئاً مضحكاً. (ضربة موسيقية نشاز).

ليستر: إذا، يا ريكي. كنت أفكر بـ... أوه... كنت أرهد... الفيلم الذي تكلمنا عنه...

ريكي (بسرعة): «Re-Animator» المنشط

ليستر: نعم، نعم!

ريكي: تريد أن تستعيده؟

(وقبل أن يجيب ليستر)

حسناً. إنه فوق في غرفتي. تعال...

يتجه نحو المنزل. يلوح ليستر بيده للكولونيل، ثم يتبعه. يراهما الكولونيل وهما يذهبان وقد أظلمت عيناه.

داخلي: منزل فيتس - غرفة نوم ريكي - بعد فترة من الزمن

يدخل ريكي ويتبعه ليستر.

ريكي: هل تستطيع الإمساك بهذه لثانية؟

ليستر: ملبعاً.

يعطي ليستر عينة البول، ثم يقفل الباب.

ريكي: لا أعتقد أن والدي سيحاول الدخول عندما يكون هنا شخص آخر. ولكنني لا أستطيع الجزم بذلك.

يتجه ريكي نحو مكتب في الغرفة ويفتح أحد الأدراج. يخرج ثياباً ويكدها على سريره.

ليستر (مشيراً إلى عينة البول): ما هذا؟

ريكي: بول. علي أن أخص بولي كل ستة أشهر لأتأكد من خلوه من المخدرات.

ليستر: هل تمزح؟ ولكنك دخن معي الليلة الماضية.

ريكي: إنه ليس البول الخاص بي. إحدى عمالتي ممرضة في عيادة طبيب أطفال. عقدت معها اتفاقاً بأن تمدني ببول نظيف.

يلتقط ليستر غطاء أسطوانة من على الرف، ويتفحصه ملياً.

ليستر: هل تحب «بنك فلويد»؟

ريكي: أحب الكثير من الموسيقى.

ليستر: أيها الرجل، لم أستمع إلى هذه المجموعة منذ سنوات.

يهر رأسه، ثم يضع غطاء الأسطوانة جانباً. بعد أن يفرغ ريكي

منظورها). يستلقي ليستر مرتدياً قميص وسروال رياضة على مقعد جديد لرفع الأثقال، ويؤدي تمارينه.

داخلي المزاب - المشهد مستقر.

تنبعث موسيقى الروك من جهاز يوم بوكس جديد على الأرض. المزاب الآن في طريقه لأن يصبح صومعة ليستر. مقعد مقعر قبيح ومريح من السبعينيات أخرج من مخبئه وتظف. تناثرت فوقه مجلات السيارات القديمة، بينما تكدست عدة سيارة الجيب على طاولة لعب الورق في الجانب الآخر. الأرفق التي كان ليستر قد خلعها في السابق، تم تفكيكها الآن لتخلي المكان لحائط فارغ علق عليه لوح للعبة السهام المريشة. ينهي ليستر تمرينه الأخير متمطياً ثم يضع الأثقال على الرف المخصص لها، وينهض واثقاً. وبينما هو يتنشق نفساً من لفاقة، يفتح باب المزاب فجأة بالدراج. يتسلق ليستر إلى أعلى شذراً (المشهد من منظوره).

يُفتح الباب فتظهر كارولين توجه نحونا أداة التحكم، وقد انعكست صورتها الظلية على ضوء الشمس المشرقة في الخارج.

ليستر: أوه، والودة غاضبة.

كارولين: بحق الجحيم، ماذا تظن أنك فاعل؟

ليستر: ألعاب قوى. سوف أعمل على تقوية عضلاتي، ثم أنتقل بعدئذٍ لتقوية ظهري.

كارولين: أرى بدأت الآن تدخن اللفافات. أنا سعيدة جداً. أعتقد أن استعمالك مواد المعالجات النفسية المحظورة قانوناً لهو مثال إيجابي جداً تضعه أمام ابنتك لتقتدي به.

ليستر: أنت التي تتكلمين، أيتها الإنسانية البلهاء، خالية الإحساس، الجارية أبداً وراء المال.

كارولين (بعدائية): ليستر، أنت تخزن كمية كبيرة من البغضاء. ليستر: هل تمانعين؟ إنني أحاول القيام بتمارين هنا. (ثم، بشكل إيمائي) إلا إذا كنتِ ترغبين في مشاهدتي. كارولين: لن تلتفت بفعلتك هذه. كن واثقاً من ذلك. تفاد. ينحني ليستر على المقعد ويلتقط الأثقال.

ليستر (واثقاً الأثقال): هذا. ما. تعتقدين.

داخلي مكتب براد - نهراً

يجلس براد خلف مكتبه، يقرأ وثيقة. يجلس ليستر قبالة ممتسماً. براد (يقراً): وظيفتي هي أن أخفي بصورة أساسية ازدرائي للمسؤولين الأغنياء، وأن ألجأ مرة على الأقل في اليوم إلى حمام الرجال لكي أمارس العادة السرية فيما أنا أطعم بحياة لا

تكون كجهنم.

(ينظر إلى ليستر)

حسناً، يبدو بوضوح أنك غير مهتم بإنقاذ نفسك.

ليستر (يضحك): براد، لقد كنت لمدة أربعة عشر عاماً أعمل موسماً لصالح صناعة الإعلان. والطريقة الوحيدة لإنقاذ نفسي الآن هي أن أبدأ في إطلاق النار.

براد: أياً كان الأمر، فالإدارة تريدك أن تترك العمل في نهاية هذا اليوم.

ليستر: حسناً، أي نوع من اتفاقات الفصل تعرضه الإدارة علي؟ أخذين بعين الاعتبار المعلومات التي أعرفها عن مدير تحريري الذي يشتري الجنس بأموال الشركة. (ضربة موسيقية)

والذي أنا واثق أنه أمر مهم مصلحة ضرائب الدخل (IRS) لأن هذا عملياً يعتبر احتيلاً. وأنا واثق أيضاً أن بعض المعلنين عندنا والصحف المناقصة ترغب في معرفتها أيضاً. هذا بالإضافة إلى زوجة كريج نفسها.

يتنهد براد.

براد: ماذا تريد؟

ليستر: راتب عام كامل مع كافة التأمينات.

براد: هذا لن يحصل.

ليستر: حسناً، ما أريك فيما لو أدت تهمة التحرش الجنسي كسبب لتسريحني من الوظيفة؟

يضحك براد.

براد: ضد من؟

ليستر: ضدك أنت.

يتوقف براد عن الضحك.

ليستر: هل تستطيع أن تثبت أنك لم تقدم لي عرضاً بإنقاذ وظيفتي إذا ما سمحت لك بالجنس معي؟

يستقيم براد في جلسته متفحصاً ليستر.

براد: أيتها الرجل، أنت إنسان ملتوق قدر.

ليستر (واثقاً): كلا، أنا إنسان عادي ليس لدي ما أخسره.

داخلي: مبنى المكتب - بعد بضعة دقائق.

يسير ليستر متنحياً في الممر يحمل حاجياته في صندوق على كتفه. إنه أسعد حالاً من أي يوم من عليه منذ سنوات.

يتيسع



أحمد بيضون:

اللغة هي جملة مستوياتها وليست مستوى واحداً

على صعيد الأنظمة الذهنية ليس هناك ما يصح أن نسميه نقصاً في اللغة العربية

صباح زوين*

أحمد بيضون اسم بارز في الساحة الثقافية العربية واللبنانية، يتميز بالدقة في التعبير الشفهي كما الكتابي، منتقياً بشأن كلمته، واضح الفكرة، فيأتي بها كاملة صحيحة منجزة في رده عن الأسئلة، متكلماً، وكأنه يكتب. ومن كتب راقب جملته وشذّبها وأعاد قراءتها وصححها. في هذا المعنى، أريد أن أقول اني أثناء نقل حوار بيضون المسجل الى الورقة، لم احتج الى قطع كلامه ووصله، فالأخير كان مرتباً جاهزاً للتدوين ولن يبقى لي سوى أن أضع على الأسطر ما أملاه عليّ.

* شاعرة وكاتبة من لبنان

ويقتف أن لهذه الكلمة معنى يشير إلى الكلام، وفي العنوان استلزام لهذه الصفة المزبوجة، أي الصفة الأخرية والصفة المعنوية. الكتاب اسمه كلمن، ولكن هو كلمن في مفردات اللغة ومركبات الثقافة. وهو يحاول إنشاء تواصل في النظرة في البحث في أصوات اللغة وحروفها إلى البحث في ظواهر ثقافية ضخمة وشديدة التعقيد.

وما من شك في أن التصدي للبنوية حاصل في هذا الكتاب، على أكثر من مستوى وأكثر من جهة وليس على صعيد العلامة اللغوية فحسب بل ذلك صعيد النظرة إلى تاريخ الثقافة لأن للبنوية أيضاً نظرتها في التاريخ لأن البنوية هي بمعنى ما أم النظريات التي لا يزال بعضها يتوالد في أيامنا، متجها إلى نفي التاريخ. هي تقول إن التاريخ سياق متقطع، سياق تحكه الانتقاعات المتكررة، وهو عبارة عن صفوف في الظواهر والأحداث المتزامنة والتي ينبغي أن نغلب في النظر إليها تزامنها وتراكبها في لحظة معينة على اتصالها وتعاقبها في الزمن. النظرة البنوية سواء أكانت نظرة إلى التاريخ أم إلى اللغة هي نظرة تغليب للتزامن على التعاقب.

وهذا الكتاب في نظره الأساسية إلى الظواهر التي يدرس، يقيم على طرفي تقبض مع النظرة البنوية في هذا المعنى.

❖ ما الفرق بين التزامن والتعاقب في هذا الإطار؟

— التزامن يعني أن ثمة عناصر تتركب بنظام، وأن العلاقة بين هذه العناصر في لحظة معينة من الزمن هي الأساس الذي ينبغي أن يستحوذ على النظر لأن المعنى يكمن هنا.

أما التعاقب، أي تقالي الظواهر في الزمن فهو أمر ثانوي. وهذا ما كان يسميه سارتر في نقده للبنوية «استبدال صندوق الدنيا بالسينما»، أي أنه كان يرى، وهو موفق في هذه الكناية، أن التاريخ في نظر البنوية هو صور تتلو الواحدة منها الأخرى كما في صندوق الدنيا ولا يظهر بينها تواصل. هذا بينما تفترض النظرة التاريخية أن هناك نوعاً من المجرى في التاريخ.

❖ في سياق هذا الكلام، أين اللغة العربية، من أشكال الزمان والتعاقب؟

— اللغة العربية احتفظت بسمات أساسية لنظامها كما وصلنا من الأصول التي أطلعنا عليها في أوائل ما نعرف من تاريخ اللغة. أي الشعر الجاهلي، القرآن، النصوص التي تحدثت إلينا من مرحلة ما قبل الإسلام. هناك قواعد أساسية تحكم بنية

من يكتشف أحمد بيضون متقنا اللغة العربية، يكتشفه أيضاً متينا لا بل بليغاً في اللغة الفرنسية. هو المهتم بعلم الاجتماع ومعضلاته، نراه شغوفاً كذلك باللغة، أي باللغات، فعلاوة على العربية، وإضافة إلى فرنسيته الممتازة، يتقن الإنجليزية، له مؤلفات بالعربية والفرنسية، شارك في عشرات الندوات والمحاضرات في نحو ٢٠ بلداً. نال وسام السعفات الأكاديمية من رتبة فارس (فرنسا، ١٩٩٢)، وجائزة المندى الثقافي اللبناني في فرنسا (لكتابه «كلمن» - ١٩٩٨).

❖ ما الذي دفعك إلى كتابة «كلمن»؟

— الكتاب مجموع نصوص وكل منها مسوغ أدى إلى وضعه. النص الذي أعطى الكتاب اسمه وهو مقالة نشرت عام ١٩٧٨، هو حصة تأمل طويل كان يحصل على جبهتين أنا صحت العبارة، من جهة كان اهتمامه بالأسنية العامة وبالمدرسة البنوية التي كانت تسود هذا العلم في تلك المرحلة، ومن جهة ثانية كان اهتمامه اعشق من ذاك، باللغة العربية ونظامها الصوتي وموسيقى أطفالها وعلاقة هذه الموسيقى بالذلات.

التأملان كانا يبدوان متضاربين لأن وجهة نظر البنوية قائمة على افتراض تسعيف العلامة اللغوية، أي عدم وجود علاقة ما بين الصورة الصوتية للعلامة اللغوية ومضمونها الذهني. هذا بينما كان التأمل في أحوال اللغة العربية لهذه الجهة يوحي باستنتاجات أخرى.

والمقالة هذه، وهي أساسية في تحديد نفس الكتاب بتمامها وهي أيضاً التي أعطت الكتاب عنوانه كما سبق وقلت، كانت تصدياً من جهة العربية للنظرية البنوية في الأسنية وفي العلامة اللغوية تحديداً.

كان هذا يحصل إذن في وقت كانت البنوية فيه سيدة الساحة أيضاً في مجالات لا تحصى، إلى اللغة من الانطربولوجيا إلى الفلسفة إلى علم الاجتماع إلى النقد الأدبي إلخ. فكان التصدي لها على هذا النحو الرأسي والذي يطول في الواقع إلى أساسها الأعظم أمراً غير مأمون العواقب.

❖ ما سبب تسميتك الكتاب أو هذه المقالة «كلمن»؟

هل تناقض أنت البنوية في بعض وجوهها؟

— سبب التسمية هو أن المقالة الأولى التي ذكرت منصبه على أربعة أصوات لغوية من الأصوات العربية وهي الكاف واللام والميم والنون. وفي الترتيب الأبجدي للحروف تتكون من هذه الأصوات الأربعة كلمة تسعف في حفظ الأحرف وهي كلمن.

العبارة العربية بقيت مستمرة، ولكن حصلت أيضاً تحولات جاءت نتيجة للحاجة، للاستجابة إلى ضغوط وتأثيرات كانت اللغة تواجهها في كل مرحلة زمنية مرت بها.

هكذا فنحن إذاً قارناً على سبيل المثال لغة الصحافة اليوم بلغة الخطابة في صدر الأسلام، تقع بلا شك على عناصر استمرار هي أوفر مما تقع عليه في أي لغة أخرى على هذه المسافة الزمنية الطويلة، لكننا تقع أيضاً على عناصر تغيير، على مستجدات في التركيب، على مستجدات في معجم الألفاظ، على مستجدات في البلاغة. إذن في كل هذه المجالات تغييرات لا شك في أهميتها.

« يمتدسية الكلام على الاستمرارية من جهة، وعلى التغييرات من جهة أخرى، هل في رأيك من حل فيما يتعلق بلغة الكتابة الحديثة، وخصوصاً الروائية منها، ذلك أن نقصاً كبيراً في المفردات اليومية الحيوية نواجهه ويسبب لنا مأزقاً حقيقياً؟ »

— ما تشيرين إليه نسمة استراتيحية المجانية عند الأدباء، أي أنهم يجتنبون مواقف بعينها لصعوبة التعبير عنها في اللغة الفصحى التي يكتبون بها. سبب هذه الصعوبة هو أن أشياء العالم التي تتوالى وتتناثر من حولنا وتصل إلينا من أفاق بعيدة، تيلقنا بأسمائها الأجنبية التي كسبتها من بلاد المنشأ. وهذه الأسماء، برطانتها تندرج بسهولة في العاميات ولكن الفصحى تقاومها، ولا تقبلها على علاقتها. لهذا نرى أننا حينما نتحدث بلهجاتنا الدارجة لا نجد صعوبة في استعارة أية لفظة من أية لغة أجنبية ولا نتوقف عند مشكلة تعرض لنا من هذه الجهة. وأما عندما نكتب فالمشاكل كثيرة.

« ما الحل إذن؟ »

— الحل، في نظري، هو الاعتراف بالعاميات على أنها مستويات مشروعة من اللغة. هناك شيء تعرفه العربية هو ما نسمة مستوى اللفظ ومستوى العبارة، أي ما يقال له بالفرنسية مثلاً LE NIVEAU AE LANGUE واللغويون العرب لم يكونوا يطلقون عليه هذا الاسم، وإنما كانوا يتحدثون عن «شرافة العبارة»، «ورصاعة العبارة». كان عندهم لفظة شريفة ولفظة أقل شرافة. وهذا يشير إلى الوعدة نفسها في الواقع.

فالحل إذن، أن نعترف بأن اللغة هي جملة مستوياتها وليست مستوى واحد، أن نعترف بأن طرق التعبير التي تلجأ إليها هي كلها ذات حق تام في الوجود، وإذا اعترفنا بهذا الحق، أصبح

يسيراً علينا أن نتقبل ما يتقبله هذا المستوى أو ذاك من مستويات اللغة طالما أننا نقف عليه في عمليات التعبير.

« هل تدعو إلى الكتابة باللغة العامية؟ وفي هذه الحال، ألا يقتصر ذلك قواعد لغوية إذ الكتابة لا تجوز بدون القواعد؟ »

— لا أدعو إلى الكتابة باللغة الدارجة على نحو مطلق، ادعوا إلى الاعتراف باللغة الدارجة، وأعني بذلك أن الكلمة التي تشير في اللغة الدارجة إلى شيء معين يجب أن تُضبط في المعجم طالما أنها موجودة ومستعملة. ويجب أن يقال في المعجم أن هذا لفظ عامي.

ويجب أن تُعَلَّم الفصحى وتُعلَّم معها العاميات على أنها من فروعا ولهجاتها.

« كما يحصل في المعاجم الانجليزية والفرنسية... والخ. »

— نعم. نعم. اليوم على صعيد الفرنسية، أصبح يميز بين الفرنسية والفرنكوفونية.

« هذا صحيح، بالنظر إلى الفوارق بين فرنسية كيبك وفرنسا وسويسرا وبلجيكا... الخ. »

— في الفرنكوفونية فرنسيات مختلفة، وهذا الاختلاف مقبول ومدون في المعاجم ومعترف به في التعليم. فلم لا يكون الأمر على هذه الشاكلة فيما يتصل بالعربية؟

« ما العقبة التي حالت دون فعل ذلك حتى اليوم؟ »

— العقبة أنه ليس ثمة عناية جامعية باللغة العربية، بمعنى أن ما تصنعه مجامع اللغة وهي عديدة في العالم العربي، قيم وهو عديم الفائدة، ولكن يبقى محصوراً في دائرة ضيقة من العارفين.

« لماذا؟ »

— لأن الدول لا تكثر له ولأن وسائل الاعلام لا تكثر له، ولأنه لا يجد منفذاً إلى التعليم.

« لكن هل يعود سبب ذلك إلى تعصب لغوي؟ »

— لا، لا دخل كبيراً للأمر بالتعصب فيما أظن، بل أعقد أن ثمة غياباً في التنسيق فإن مثل هذا العمل ينبغي أن يصدر عن مركز وينبغي أن يكون لهذا المركز سلطة معترف بها. ثمة في مجال التقنيات شيء اسمه السلطة اللغوية، ويجب أن يكون موجوداً صحيح أن الاستعمال هو الذي ينتج القاعدة، ولكن الاعتراف بالقاعدة وظهورها في مجال التعليم وبالتالي تعميمها هو أمر

السلطة اللغوية غير موجودة في العالم العربي

يجب أن يصدر عن سلطة ما. هذه السلطة غير موجودة في العالم العربي لأسباب ذات خلفية سياسية بكل تأكيد، ولكن أيضا بسبب الإهمال والتقصير.

❖ هل تستطيع أن تحدد لي السبب السياسي الحقيقي في ذلك؟ الخوف على السلطة مثلاً؟

- افترض انه يجب ان يوجد في جامعة الدول العربية نوع من مجمع للمجامع يعمل باستقلال ويكتسب بموجب القاعدة التي تحكم اختيار أعضائه والقواعد التي تحكم عمله، درجة من الاحترام في شرق العالم العربي وغربه فيسوغ له ذلك ان يقترح قواعد يؤخذ بها في البلاد العربية المختلفة أكان ذلك على صعيد التعليم، وهو الأهم ، أم مثلاً على صعيد الاعلام وهو لا يقل أهمية عن الأول بكثير، أم أيضاً في صفوف الكتبة والأدباء من الافراد.

مثل هذا المشروع يقتضي توافقاً سياسياً ويتطلب مآلاً وكذلك جراحة في التعامل مع الموضوع اللغوي. هذا كله لا يبدو بين أولويات السلطات السياسية التي تقتصر علاقاتها في الغالب على التنسيق الثنائي. لا نجد حضوراً فعلياً لمؤسسة كجامعة الدول العربية على الصعيد اللغوي الثقافي.

❖ ما سبب رداة اللغة العربية، كتابة، لدى كثيرين من العرب؟

- ثمة آثار فادحة على معرفة العرب بلغتهم، بما فيهم الكتاب، تركها التطور الذي عرفه في مختلف الأقطار ما نسميه التعليم الجماهيري

فهذا التعليم صحبه اندثار في مستوى المعرفة باللغة وبغير اللغة. المشكلة لا تقتصر على اللغة ولكنها أكثر بروزاً في مجال المعرفة بالفصحى. وقد أسعف التعليم الجماهيري في عملية التجهيل هذه، إضافة الى أثر الاعلام. الاعلام محكوم بالميل الى السهولة والى الطبعية في التوجه نحو جمهوره وهذا ما جعل الفصحى تخرج بالتدريج من مجال المشاهدة. مكتوبة وحسب، أو هي تكاد تصبح كذلك. هذا وضع لم يكن قائما قبل خمسين سنة. أي أن السياسي حين يدلي بتصريح، كان يدلي به بالفصحى، رجل الدين حين يلقي عظة كان يلقيها بالفصحى، المعلم حين يلقي درساً في الصف، كان يلقيه بالفصحى .. الخ. كانت هناك عدة مجالات لاستعمال الفصحى استعمالاً شفوياً، وقد أدنى تطور الاعلام خصوصاً الى الاغرام باستعمال العاميات مكانها، في كل

هذه المجالات تقريبا، بما فيها مجال التعليم. حتى ان اللغة الفصحى تعلم اليوم داخل الصفوف بالعامية.

لا ننسى كذلك ان اللغة الفصحى لا يمكنها الركيز الى السليقة وحدها لأن مفعل السليقة ضعف وتراجع من قرون طويلة.

❖ لكن ألا نظنه أمراً طبعياً أن تتحول اللغة الواحدة الأولى الى عاميات؟ أم أنك ترى بحدن الى الفصحى التي كانت تحكى يومياً؟

- لم يحصل في أي وقت أن وجدت الفصحى وحدها في طول العالم الناطق بالعربية وعرضه. الفصحى كانت دائماً تصحبها عاميات. هذه الظاهرة ليست بنت اليوم إذن، وعمرها مسار لعمر اللغة الذي نعرفه. فحتى اذا رجعنا الى عصر القرآن، وجدنا أن اللهجات كانت مختلفة، ولعل لهجة قريش كما يفترض بعض مؤرخي اللغة، كانت تلعب دوراً ما يشبه دور الفصحى بالنسبة الينا لأنها كانت لغة مشتركة تستخدم في التبادل بين جماعات ذات لهجات مختلفة

الفصحى جرى نشرها بواسطة التعليم، بين أناس لم تكن هي في يوم من الأيام لغتهم اليومية. ومن حيث الأساس، هذا الوضع لا يزال هو نفسه اليوم. نتعلم الفصحى اليوم في المدرسة، والعباسي أيضاً كان يتعلمها في المدرسة، ولم يكن ينطق بها اجمالاً على صورتها السوية في حياته اليومية.

الفصحى أمر حيوي لاستمرار الثقافة التي هي حاملها، أي أن ثمة تراثاً عمره نحو ألف وخمسمائة سنة مدون بهذه اللغة. وهذا التراث لا يجد ما يقابله بالعاميات. اطلاقاً، فالانقطاع عن هذا التراث بالانقطاع عن تعلم الفصحى، هو أولاً تضيق الأفق الثقافي أمام كل شعب من الشعوب العربية من خلال حصره في بقعته الضيقة وهو حكم أيضاً بنوع من الأمية التراثية على كل شعب من هذه الشعوب بقطعه عن هذه الثروة المستمرة في النمو طيلة هذه المئات من السنين.

نحن اليوم نقرأ من المحيط الى الخليج جرائد تكتب بلغة معينة وليس عندنا مشكلة في فهم بعض ما يرد في وسائل الاعلام هذه إذا اتى في إحدى هذه العاميات. ولكن نحن نصنّ بالحاجة الى هذه اللغة المشتركة التي توحي الينا بألفة حينما نقرأ رواية مصرية، حينما نقرأ جريدة عربية تصدر في لندن، حينما نقرأ ديوان شعر صادر في صنعاء.

إذا حصرنّا أفق كل جماعة وطنية من الجماعات العربية في عاميتها، فإننا نخسر هذا المدى ونحكم على كل هذه الجماعات

بنوع من الاختناق النفسي والمعنوي.

❖ ماذا عن مسألة اللغة الحفترية؟ أليست الحميرية عربية؟

- أنا أعرض لهذه المسألة في المقالة التي يحتويها هذا الكتاب «كلمن» عن المناظرة المستمرة في أي حال في شأن كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي، وذلك لأن موضوع الحميرية والعربية مطروح في كتاب طه حسين

❖ أليست جذورها عربية؟

- انها لغة يمنية ليميز وهم عرب الجنوب. أي أن ثمة شعبا من شعوب الجزيرة له لغة خاصة به هي غير العربية التي نعرفها اليوم، فهذه، في الأصل، لغة عرب الشمال.

❖ لكنهم يتكلمون العربية.

- بد الإسلام، انتشرت لغة الشمال في جنوب الجزيرة، كما تمّ تعريب أصقاع أخرى من الأرض. فالمشكلة، اليوم، غير مطروحة.

❖ أولّ العودة الى مشكلة اللغة المكتوبة في الرواية العربية: هل سيظل الروائي يستعمل مفردات أجنبية في أحرف عربية أمثال ديريياج وإشيمان وغيرهما، أم عليه الامتناع عن الغوص في واقع الحياة العملية اليومية؟

- لنأخذ كلمة ديريياج. انها كلمة فرنسية. واللفظة المستعملة بالفرنسية فعلا للإشارة الى هذه الدواسة، هي اللفظة المعاكسة.

❖ امبريياج (EMBRAYAGE)

هذه نقطة أولى. فضلا عن ذلك، البلاد العربية التي تغلب فيها الثقافة الانجليزية، تستعمل المفردة الانجليزية، وهي كلاتش فإذا افترضنا أننا ننهي مشكلة مع استعمالنا الألفاظ الأجنبية فنحن مخطئون لأن الأمر لا يخلو من إنشاء مشكلات. أعتقد أنه لا ينبغي لنا أن نأخذ موقفا مطلقا في هذا الموضوع. ينبغي أن يستمر جهد اقتراح الكلمات المقابلة للألفاظ الأجنبية. فنضع كلمات عربية، على أن تكون هذه مأنوسة وميسورة الحفظ والاستعمال.

❖ هذا ما قصده في سؤالي.

- إذن ينبغي أن تسعف عملية الوضع هذه، سياسة تساعد هذه الكلمات على الانتشار. فنحن إذا قصدا المغرب العربي، وجدنا أن ثمة سياسة تعريب ظاهرة في اللافتحات، في أسماء المؤسسات، في ألفاظ نحتها في كثير من الحالات أكثر توفيقا

من الألفاظ المقترحة في المشرق العربي.

❖ ما السبب؟

- الفضل يعود الى نوع من الدعم المنظّم لعملية التعريب هناك. كل عملية في الواقع لها هذا الاتساع وهذه الأهمية لا يمكن الركون فيها الى مجرد العطفية، كما لا يمكن الركون فيها في المقابل، إلى دور السلطة. أي أن لا الفرض يأتي بالثمرة المرجوة، ولا ترك الأمور على غاربها يوصلنا الى النتيجة المطلوبة أيضا

يجب أن يكون ثمة قدر من المساعدة لعملية الوضع لا يصل الى حد الفرض وإنما يتوسل الترغيب. وهذا يهيئ لتجاوز الثغرات التي تقع فيها العاميات بأخذها العفوي لكلمات لا تطوّع للترسيمات الصوتية أو للوزانات العربية. فثمة ألفاظ أجنبية تعوزها الألفاظ للوزانات الألفاظ العربية. فإذا اعتمدت بالعامية بقي ظاهرا عليها خروجا عن نطاق اللغة التي يتكلمها من يستعمل هذه الألفاظ.

❖ هل تعتبر حركة التعريب في المغرب، شكلاً من أشكال إعادة النظر في الشخصية العربية؟

- حركة التعريب في المغرب كانت جانباً من تصفية ارث السيطرة الاستعمارية. ولكن بصورة عامة المشكلة التي نطرحها هنا هي وجه رئيسي من وجوه الخلل في علاقة العرب بالعالم المعاصر، المشكلة تكمن في ان الذي يصنع الأشياء هو الذي يسميها.

❖ طبعاً. لذا لا تزال مشكلتنا مع اللغة العربية تتفاقم لأننا عاجزون عن تسمية الأشياء اليومية وأغلبها عربية.

- الأشياء تصل إلينا مع أسمائها التي أطلقت عليها حيث صُنعت. ونحن نلث على نحو لا يخلو من الاصطناع للحاق أو لسد الفجوة الحاصلة في لغتنا نتيجة هذا الخلط، أي نتيجة غريبتنا عن المواقع التي تُصنع فيها أشياء العالم المعاصر. والعالم المعاصر هو عالم الأشياء المصنوعة بامتياز. نحن حينما ننظر من حولنا نكاد لا نقع على شيء طبيعي. الأشياء التي نقع عليها مصنوعة. فإذا كانت اللغة، لغتنا الأصلية في وضعها القديم تشتمل على أسماء العصافير والنباتات وعناصر الطبيعة المختلفة، فليس هذا ما نقع عليه بالأولوية في حياتنا الحاضرة. فما نقع عليه بالأولوية إنما هو سيل له أول وليس له آخر من الأشياء المصنوعة.

الذي
يصنع
الأشياء
هو
الذي
يسميها

هناك من مفردة لا يمكن العثور لها على مقابل في العربية. ولكن المقابل لغوي فيما يقابله الذي ينبغي نقله مقابل اصطلاحي. أي أن الذي استعمل هذه اللفظة بهذا المعنى باللغة الفرنسية اصطلاح على أن يجعل لها هذا المعنى بالذات. حينما اختار أنا كترجم مقابلا عربيا لهذه اللفظة الفرنسية، اصطلاح له أيضا أن يؤدي هذا المعنى. ولكن ليس للاصطلاح عند المترجم في الفقرة ما نجده له عند المؤلف. كتب فوكو GOUVERNEMENTALUT ، مثلا وأردت أنا أن أترجم هذه الكلمة. فنفترض، وهذا ليس بالأمر المحتم، أنني اقترحت لها «حكومية». ليس مضمونا على الإطلاق أن يستقر في ادراك القارئ العربي، المضمون الذي قصده فوكو لهذه اللفظة بمعناها الاصطلاحي فهذا المعنى من وضعه هو أصلا، بل اللفظة أصلا هي من وضعه.

هناك إذن مشكلة لا يمكن أن تنهم بها اللغة، وإنما هي مشكلة ثقافية.

♦ لكن الثقافة بحاجة الى لغة: وهنا يكمن لبّ سؤالي.

– استطع أن أجد لأي كلمة أجنبية مقابلا عربيا، ولكن المحيط الثقافي لهذا المقابل هو الذي يساعده على أن يفرض نفسه أو لا يساعده بهذا المعنى الاصطلاحي

♦ هذا جائز في الحقول العلمية، لكن لا أزال أطرح هذه المشكلة في الحقول غير العلمية، حيث لا لغة اصطلاحات إنما لغة فكرية أنبية قائمة على مفردات

تجدها في القاموس الفرنسي مثلا ولا تجد ما يقابلها بدقة في اللغة العربية. في أي حال، وبالنسبة، أنت ذاتك قلت في كتابك «كلهم»: نحن، وإن لم نغادر ديارنا، نقيم في عالم أجنبي. ونحن وإن نطقنا بلساننا لا نملك نترجم. إذن أين سيطرتنا على اللغة؟ وأين مصالحتنا مع لغتنا، مع أنفسنا؟ – المصالحة مع النفس والمصالحة مع العالم، هما رغبان وهما، ولكن لا هذه المصالحة ولا تلك تصل الى نهاية ومستقر. البشر دائما في حال قلق من حيث علاقتهم بأنفسهم وبالعالم. والوجهة التي يجب أن تسلكها الرغبة هي في الواقع وجهة السيطرة على مقاليد النفس، أي عدم ترك أمر النفس في غير يد صاحبها. ليس المقصود أن نغلق الأبواب دون تأثير الخارج، دون رياح الخارج، بل المقصود أن تكون لنا دفة، أن نكون مسكين بهذه الدفة فيما نحن نخوض هذه التأثيرات ونواجه هذه الرياح.

إذن مشكلتنا مع اللغة هي مشكلة علاقتنا بالعالم لا أكثر ولا أقل. ولا نستغرب هذا، بل ينبغي علينا أن نعثر على أكثر السبل حكمة لتدارك ما يمكن تداركه. وليس علينا أن نأمل في حل قطعي ونهائي. علينا أن ندرك أن الحل لا يمكن أن يكون حلا لغويا وحسب وإنما هو حل واقعي في الأساس، أي حضاري تاريخي.

♦ صحيح أن اللغة العربية غنية من حيث تسمية الأشياء الظاهرة، شأنها شأن لغة شعوب القطب الشمالي التي تحوي أكثر من ألف تسمية للثلج مثلا (ولهذا تفسير سوسيلوجي بديهي كما أرى)، لكن اللغة العربية من ناحية أخرى تفتقر الى مفردات لا تحصى للدلالة على معانٍ مجردة بديقة.

– على صعيد الأنظمة الذهنية ليس هناك ما يصح أن نسميه نقصا في اللغة العربية. هناك اختلاف بين نظام ذهني متحدر الينا عبر هذه اللغة، وأنظمة ذهنية أخرى مختلفة عنه جاءتنا من مصادرها الغربية بصورة خاصة وفرضت نفسها بصفتها الأنظمة الفكرية الموائمة لوقائع العالم المعاصر وحاجاته ومشكلاته. لا نستطيع أن نتحدث عن نقص في اللغة العربية إن إلا بمقدار ما نعثر للأنظمة الوافدة من الغرب بعمومية تتجاوز نطاق البلدان التي نمت فيها هذه الأنظمة وتكونت وبمقدار ما نعترف بحاجتنا نحن أيضا الى هذه الأنظمة. حينما نقع على نظام فلسفي أو على نظرية علمية في مجال من المجالات ونعاين الصعوبة التي تعترضنا في نقل هذا النظام أو نقل هذه النظرية الى اللغة العربية، ليس لنا أن نستغرب هذا على الإطلاق. وليس لنا أن نسمي هذا نقصا. ولكن إذا كان هذا مجرد اختلاف ولم يكن نقصا من ناحية الأصل، فهو نقص بلا شكل من ناحية الحاجة لأننا غير قادرين على الاستغناء عن هذا الدفق من المفاهيم والأفكار التي أصبحت تؤطر عمل التفكير عندنا وأصبحت تؤطر أيضا تنظيمنا لشؤون حياتنا ومجتمعنا.

♦ لكن هل نستطيع أن نفضل أنفسنا عن لغتنا؟ أي لا استطع بعد الآن أن اكتفي بما تقدمه لي اللغة العربية وقد تقولب عقلي حسب المفاهيم ومفرداتها التي توفرها لي اللغات الغربية. إنها مشكلة حقيقية أعيشها كل يوم، وخصوصا في الترجمة: علي دائما أن أرصف ثلاث أو أربع كلمات لأقترب من الكلمة الواحدة الفرنسية مثلا. – المفردات التي نتحدث عنها هنا، مفردات اصطلاحية وليس

التراتب العربي لا يجب ما يقابله بالعاميات

الاستقلال بالنفس هو المطلوب الذي يمكن ان نطرحه على أنفسنا. الاستقلال بالنفس لا بمعنى عزلها ولا بمعنى وضعها في مواجهة العالم بأسره، انما بمعنى العثور لها على السبل المناسبة، على المسالك المناسبة في هذا العالم

❖ في الفصل «فردية الشنؤ وفردية القاعدة» تقارن بين الفرد الغربي والصلوك في العالم العربي القديم، ماذا أريت تحديداً؟ أن تقول ان هذا للصلوك ضاع، أم أن الفردية الغربية هي التي بدأت تتجتاح عالماً؟ أم أننا اليوم بدون هذا وبدون ذلك؟

- فردية القاعدة قصدت بها ما تنتجه المجتمعات الغربية بكميات صناعية إذا صح التعبير، أي هؤلاء الأفراد الذين ندهم على أروسة المدن في الغرب والذين لا يحكم سلوكهم ونظرتهم الى أنفسهم انتمائهم الى الجماعات الأولية، بل يظف بل حالتهم الانتماء الى جماعات طوعية مثل النادي أو الجمعية أو الحزب أو الشركة... الخ. هذا النوع من الفردية لا يضع الفرد في مواجهة الجماعة، بل أن الجماعة كلها مكونة على وجه الاجمال من هذا النوع من الأفراد.

الصلوك، على خلاف هؤلاء الافراد القاعديين إذا صحت العبارة، فرد شاذ، فرد واقع خارج الجماعة وواقف في مواجهة هذه الجماعة، وهو ينتج مبدئياً بأعداد قليلة. في هذه الحالة أي حالة المجتمعات التي تنتج الصعاليك، القاعدة هي غياب الفردية، وهي غلبة الجماعة الطبيعية. ❖ هذا صحيح، إذ الصلوك هو الهامشي، بينما أفراد الغرب ليسوا هامشين انما هم القاعدة.

- هذا ويبقى الصلوك منبوذاً من قبل الجماعة.

❖ اعتقد أن الصلوك الجاهلي لم تعد مجتمعاتنا تنتجه، كما اننا لم نخل بعد عصر الفردية الغربية. ففي أي نوع من المجتمعات نعيش اليوم في العالم العربي؟

- ثمة دوائر في حياة البشر العرب، ويختلف باختلاف الدائرة، مقدار الفردية المأذون لها. فتوجد طقوس للأعلان عن جماعات وإعادة انتاجها يلزم الناس بها، ويستعدون بقوة معنوية شديدة في الغالب الى المشاركة فيها. هذا بينما يؤذن لهم في مجالات أخرى بنوع من الحياة الهامشية أو الممارسة غير المنضبطة بأصول طالما انها لا تمس أركان الجماعات. مثلاً يصوم الجميع رمضان أو يتظاهرون بصيامه لأن هذا

الظهر ركنٌ من أركان هوية ذات طاقة الزامية قوية جداً. ولكن الذين يصومون يتناول قسم معقير منهم الكحول في أشهر السنة الأخرى. بل أن بعضهم يكتفي من الصيام بالافطار، رغم ما في هذا من تخافض أي أنه لا يصوم لكنه يشارك في الافطارات. نجد في هذا مثلاً للحرص على تشديد تماسك الجماعة على الرغم من خلو هذا الحرص من الاساس المفترض لهوية الجماعة وهو الأساس العقدي أو الايماني.

فنحتفظ بالشكل الذي يستقي الجماعة متجانسة متضامنة، ولا يهم بعد أن نترك للأفراد هامشاً يتحركون فيه على هواهم، ما دام الأمر يجري في دائرة تخصهم وحدهم ولا تخص الجماعة بصورة وجودها العامة

❖ هل يمكننا القول أن الفرد العربي في حال أفضل من حال الفرد الغربي، لكون الأول محمياً من قبل جماعته ومترفاً في حريته في الوقت ذاته، بينما الفرد الغربي ليس محمياً؟

- لا أرى ان في امكاننا الحديث هنا عن أفضلية للفرد العربي. فهو في الواقع مأسور في أكثر المجالات حساساً في تحديد مصيره ومصير مجتمعه. فالأمر يُمارس على الصعيد السياسي، على صعيد القرارات الاستراتيجية المتعلقة بالحياة الفردية، على صعيد التعبير عن العقيدة. مقابل هذا الأسر المتعدد الوجوه، هناك، كما قلت نوع من الطمانينة الموفرة للفرد، وهي بمعنى من المعاني مكاناً له على ثقيله الدليل لسانر أصناف الكذب المفروضة عليه.

❖ وهل تؤمن بأن الفرد الغربي هو أكثر حرية وأقل فردية، إذ من يقرر له هي السلطات الاقتصادية، التي ما من سواها يتحكم اليوم في الغرب بالسياسي والفردية.

- صحيح. الفرد الغربي يخرج منذ عشرات من السنين من دائرة القرار المشكلة هناك مطروحة بصيغة مختلفة جداً من الصيغة التي تطرح فيها عندنا. ولكننا مع ذلك مشكلة ضخمة وأساسية، المشكلة تكمن في التمرکز التدريجي للقرارات في دوائر تخرج عن دائرة التعتيل التي يشارك الأفراد في صنعيتها. هذا الخروج جعل الفرد مستغناص الأثر بإطراد فيصا يخص مصيره ومصير المجتمع بعمامة المشكلة اليوم ان القرارات الكبرى لم تعد في يد المجالس النيابية، لم تعد في يد الحكومات، انما في

لا يمكن
الركون
إلى
السليقة
لوجهها
لتعلم
العربية
الفصحى

يد الشركات الكبرى والهيئات الاقتصادية والتجمعات، المجانسة لهذا نجد ان الصيغة التي تطرح فيها مشكلة الفردية في الغرب اليوم، هي مشكلة تجويف المواطنة
❖ تماماً، وهذا ما يفسد حياة الفرد الغربي نون أن يري:
تجويف المواطنة من خلال تجويف السلطات لئتي
الجماعات الأولى وذلك لصالح سلطة الاقتصاد.

– النموذج الغربي بدأ يتجاوز نفسه لكن في المقابل هذا لا يعني اننا لا نواجه مشكلة أساسية وعميقة لا ترد الى مجرد الشعور بالضيق المعنوي، وانما تنتهي الى خلق الرغبة في الخلق أصلاً، خلق القدرة عليه، الالتزام بالتقليد.

❖ **تقول في أحد فصول الكتاب وكلمن:** «أرى للتعدد الديني أو للأزواج الديني على الأصح، شأننا ما في تكوين الثقافة اللبنانية، ولكنني لا أراه شأنًا ذا خطر، بل الشأن ذو الخطر هو التعدد الطائفي.. كما ترى الآن انتقل كليا الى المسائل اللبنانية، وأريد منك توضيحاً لهذا القول.

– عادة ما يصور المجتمع اللبناني مجتمع مسيحي – اسلامي. لكن المجتمع اللبناني، فوق كونه مجتمعاً مسيحياً – اسلامياً وفيما يتعدى هذه الزدواجية، هو أساساً، مجتمع متعدد الطوائف يتشكل في الماروني والأورثوذكسي والكاثوليكي والشيوعي والسني والدرزي... الخ، وليس يستغرق واقعه هذا الأزواج المسيحي – الاسلامي.

❖ **هل نسيتها تعدد ثقافات؟**
 – انها تعدد هويات.

❖ **أو ليست الهوية ثقافة (الثقافة في معناها الحياتي)؟**
 – أنا أميل الى القول ان الهويات اللبنانية الطائفية هي هويات شبه فارغة من حيث المضامين الثقافية، ويمكن أن ننظر الى الأمر من زاوية انثروبولوجية، وهذا المعنى هناك فوارق هي أشبه بالفوارق بين القبائل، وهذه الفوارق يمكن أن نجد آثارا لها في أمور مختلفة من الحياة اليومية من مأكّل ومشرب وملبس وما الى ذلك، وهناك بالطبع الفارق الأساسي في المعتقد الديني أو المذهبي. ولكن إذا خرجنا من هذا المستوى الى المستويات المتصلة بالثقافة العليا، الثقافة بالمعنى الضيق للكلمة، أي الآداب، الفنون... الخ، فإن أساس الانفراد الثقافي يصبح شديد الهشاشة.

❖ **بعيداً عن مفهوم الثقافة المؤسسية الرسمية التي**

يشارك فيها الجميع على حدّ سواء، هل ترى أنت فوارق أساسية جوهرية فيما بين الهويات اللبنانية؟ هل ترى لبنانيتك غير لبنانيتي؟

– المجتمع مبني سياسياً على أساس طائفي، لا يمكن ألا يكون هناك هويات متقابلة ومتنازعة. مصدر التنازع بين الهويات الطائفية هو أن ثمة اقراراً أصلياً بكون المبدأ الطائفي هو المبدأ الناظم سياسياً للمجتمع والدولة في لبنان. وحين يتخطى أمر التمثيل والمصالح في مجال الدولة وفي جميع المجالات التي تطول اليها سلطة الدولة بالمبدأ الطائفي، فالتنازع يصبح محتملاً. المشكلة ليست في المضمون الثقافي للهويات الذي هو في رأيي مضمون ضحل وينطوي على الكثير من الافتعال والتضخم لما هو موثّل للفوارق. المشكلة هي في صيغة التنظيم التي تفرض الصيغة عينها للنزاع.

– القاعدة الطائفية معطلة ولا تحلّ أي مشكلة من مشكلات البلاد الكبرى والاستراتيجية. لا تحلّ مثلاً مشكلة الخلل المتزايد في الميزان السكاني، وهو خلل أصبح هائلاً. لا تحلّ مشكلة التحول في ميزان القوى المالية والاقتصادية داخل البلاد. أي انتقال الثروات من يد طائفية الى يد طائفية أخرى. ويُفترض أن يعبر عن ذلك في تكوين السلطة لأن الأخيرة مسؤولة أيضاً عن تمثيل الموازين الاقتصادية وغيرها في البلاد. وهذا أمر لا يحصل.

القاعدة الطائفية تفترض أن البلاد ثابتة ديموغرافياً، ثابتة اقتصادياً، ثابتة تعليمياً. أي ان هذه القاعدة تفترض بكل بساطة انه لا يطرأ أي تغيير في أوضاع البلاد الأساسية كافة، هذا بينما واقع الأوضاع الأساسية للبلاد، لا ينفك يتغير. لذلك اقول ان القاعدة الطائفية معطلة. هي معطلة، لأنها بعزوفها عن مواجهة المشكلات الأساسية في البلاد تترك منفذاً وحيداً لهذه المشكلات، هو العنف، ولا أكثر ولا أقل.

الحلّ هو إلغاء القاعدة الطائفية.

❖ **على ماذا ستركز العطفة؟**
 – العطفة تفترض أن الناس يتوزعون على قاعدة مصالح معينة، على قاعدة انتماءات طوعية، وهناك احتياطات في الأنظمة السياسية وخصوصاً في الأنظمة الانتخابية تتخذ كما في كل مجتمع آخر، حتى لا تكون هناك هيمنة جديدة على أساس طائفي، محن أو مستتر.

ذاكرة قرن مسارح دمشق

والأسئلة التأسيسية والتغيير

تهامة الجندي*

بدوره الريادي في مسعى التأسيس، وبإمكاننا أيضاً أن نسجل على هامش صفحات ذاكرته أنه ولد من رحم فكر النهضة والتنوير، وربط مسيرته بالفعل الجماهيري المقاوم، وعبر عن أسئلة وهواجس الضمير الجمعي للأمة العربية، لذلك فقد ولد وعاش محفوفاً بالرقابات: المعلنة والمقنونة تارة، والخفية والمتفقد عليها اجتماعياً تارة أخرى، وهذه الرقابات كانت على الدوام من أهم المسببات التي حدثت من أفاق تطوره.

الولادة وهاجس التأسيس

بعد محاولة التأسيس الأولى التي قام بها رائد المسرح السوري أبو خليل القباني (١٨٣٣ - ١٩٠٦) مع مسرحيته الأولى «ناكر الجميل» التي عرضت في خان أسعد باشا بالبيذورية أواخر القرن التاسع عشر والتي جوبهت بالرفض والعداء من قبل المتشددین والمحافظةين، اضطر القباني للسفر إلى مصر عام ١٨٨٤ حيث قام هناك بتأليف وإخراج أكثر من ٢٤ عرضاً مسرحياً ليعود بعدها إلى سوريا عام ١٩٠٠ ويعاود نشاطه المسرحي من جديد. وهو التاريخ الذي يعتبر البداية الفعلية لتأسيس المسرح السوري التي استمرت على أيدي تلامذته أمثال أسكندر فرح وحنا العنجوري ومن ثم وصفي المالح، محمد حبيب، مراد السباعي وعبد الوهاب أبو سعود. وكل من أخلص

ليس أكثر من ذاكرة الفنون قدرة على رسم مسيرة الشعوب، الهوموم والإشكالات التي عاشت، الآمال والأحلام التي انتظرت، الأسئلة والهواجس التي انشغلت بها والتحويلات التي خبئتها، ونحن إذ نفتح المشهد الذي رسمت أبعاده ذاكرة المسرح في العاصمة دمشق، نطالع العروض والرموز والأسماء التي رحلت والتي مازالت حية، إنما نطالع تحولات قرن من الزمان هو عمر المسرح السوري الذي بدأ خطواته الأولى بهاجس التأسيس والتأصيل لمسرح عربي يواكب الرغبة بالنهوض وتفعيل الحياة ومد جسور الحوار مع الآخر، لقطول قامة الحاضر وتستقيم فتشبه مثيلاتها في الدول المتحضرة. مروراً بفكرة المستعنيات التي أرست القاعدة الأساسية لاستمرار هذا الفن، ثم السبعينيات والثمانينيات التي شهدت ازدهار المسرح ثم انكفائه، وصولاً إلى عقد التسعينيات بكل ما حملته من انقلابات ومتغيرات وتجارب، انتهاء بوعود الألفية الثالثة وبداية الغيبات، وهي الحقب الأساسية التي حددت التحولات الجذرية في تاريخ الحركة المسرحية في سوريا.

ونحن لو تتبعنا الجانب الإبداعي للفعل الفني عبر هذه الحقب المختلفة، فقد لا يكون المشهد هو الأول من نوعه في العالم العربي، فثمة تجارب أهم نجدها في لبنان ومصر والمغرب العربي، لكن بإمكاننا أن نعترف للمسرح السوري

* كاتبة من سوريا

الشعبية، المسرح المدرسي والجامعي، مسرح العرائس ومسرح المنظمات الشعبية (العمال، الطلاب، والشبيبة) كذلك شهدت هذه المرحلة إنشاء صالات العرض المسرحي (صالات القبايى والحمرأ والعماي والسكري) وأصبح للفنانين المسرحيين دخل ثابت، وفي عام ١٩٦٩ انطلق مهرجان دمشق للفنون المسرحية، وعادت مجموعة من المسرحيين الأكاديميين الذين درسوا في الخارج، عاد مثلاً فوز الساجر من موسكو، ومن صوفيا جاء وليد قوتلي ونائلة الأطرش وحسن عويتي، وصدرت أول مجلة متخصصة هي «الحياة المسرحية» وتوجت هذه التحولات النوعية بالحدث الأهم وهو تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية أواخر السبعينيات، ومع هذه الإجراءات مجتمعة حدثت نقلة نوعية في تاريخ المسرح السوري، وانفتحت الأبواب واسعة أمام عشاق المسرح كي يعملوا وكي يتعلموا بشكل أكاديمي أصول هذا الفن العريق. وبهذا شهدت دمشق في تلك الفترة فورة من العروض الجادة التي أعادت قراءة الواقع والتاريخ من منظور يساري التزم بقضايا الجماهير الكادحة ومدرسة بريخت على الغالب، وظهر كتاب مسرحيون بالمعنى الحرفي للكلمة أمثال سعد الله ونوس، مدوح عدوان، علي عقلة عرسان ورياض عصمت كانت بداية هذه النقلة في عام ١٩٥٩ مع تأسيس فرقة المسرح القومي بإدارة المخرج رفيق الصبان الذي لمع اسمه في عقد الستينيات كأفضل المخرجين المسرحيين السوريين، حيث قدم روائع المسرح العالمي الكلاسيكي بإعدادات معاصرة، وقد أخرج الصبان أولى مسرحيات الفرقة تحت عنوان «براكساجورا» التي قدمت في ٢٥ شباط (فبراير) ١٩٦٠ على خشبة مسرح لومبير عن نص «برلمان النساء» لأرسطوفانيس من إعداد توفيق الحكيم، وتشخيص محمود جبر، عبد الرحمن آل رشي، أُرليت عنجوري، وقد لاقى العرض إقبالاً جماهيرياً واسعاً. ومنذ ذلك التاريخ وحتى الآن قدمت فرقة المسرح القومي ما يزيد على المائة وأربعين مسرحية عن نصوص متنوعة محلية وعربية وعالمية تميزت بجدية النضمون وإن اختلفت مستوياتها الفنية، إلا أن أولى المسرحيات

للمسرح وعمل على تكريسه كقيمة حقيقية في الحياة الثقافية، منذ تلك البدايات وحتى اليوم..

تميزت المرحلة الأولى بالمبادرات والجهود الفردية ذات التمويل الخاص، وشهدت فترة ما بين الحربين العالميتين حركة لافتة على صعيد تأسيس النوادي وفرق الهواة المسرحية الخاصة، وتنشيط حركة التأليف المسرحي والترجمة والتوجه نحو المسرح التاريخي والسياسي ذي الصبغة النضالية لطرح أسئلة التحرر من الاستعمار، ومن العروض الهامة التي حفظتها الوثائق عن تلك الفترة نذكر «أبو عبد الله الصغير» لمعروف ارناؤوط عام ١٩٢٩، مسرحية «فتح الأندلس» لفؤاد الخطيب عام ١٩٣٠، مسرحية «ذي قار» للشاعر عمر أبو ريشة عام ١٩٣١، مسرحية «اليرموك» لسلامة عبيد عام ١٩٤٢، «وامعصماه» لعبد الوهاب أبو السعود ١٩٤٤.

مع قدوم عقد الخمسينيات أو عقد الاستقلال، تم تأسيس المزيد من الفرق المسرحية، لكن الموضوعات باتت معاصرة وأخذت تتسم بالطابع الاجتماعي الإنشائي الذي اعتنى بطرح أسئلة الحياة المدنية، ومن الفرق التي ظهرت آنذاك فرقة «النادي الشرقي» عام ١٩٥٤ وضمت محمود جبر، خلدون المالح، محمد شاهين، فرقة «النادي الفني» عام ١٩٥٥، فرقة «المسرح الحر» عام ١٩٥٦ وضمت رفيق السبيعي، عبد اللطيف فتحي وقدمت أكثر من ٢٨ مسرحية وأخيراً فرقة «العهد الجديد» عام ١٩٥٩ التي أسسها محمد علي عبد وانتسب إليها وليد مدفعي، محمد الصوّان، مدحت عماش، غسان جبري، اسكندر لوقا، وقد قدمت خمس مسرحيات، وكل هذه الفرق لم يكتب لها الاستمرار.

انطلاقة جديدة

في الفترة التي شملت عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، بدأ التفكير الجاد من قبل الجهات الرسمية في التأسيس لبنى تحتية صلبة تدعم الحركة المسرحية السورية، ففي هذه المرحلة تأسست فرق للقطاع العام التي تعمل بتمويل وإشراف الدولة ومؤسساتها المختلفة وهي فرق المسرح العسكري، المسرح القومي، المسرح الشعبي، المسرح الجوال، فرقة المسرح التجريبي، فرقة أمية للفنون

أوغوييتي وإخراج غسان جباعي وناقشت آثار الفاشية وقدمت عام ١٩٨٥ من تمثيل قاسم ملح، إيمان خضر، آمال سعد الدين وأمل حويجة.

ومن التجارب الهامة التي قدمها جيل المسرحيين الجدد أواخر التسعينيات، والتي تتجه نحو التجريب. تحضر تجربة د. تامر العريدي الذي حاول العمل على أسلوب المسرح الشامل الذي يستلهم الموروث الشعبي في طريقة السرد وأشكال الفرجة من خلال مسرحية «طائر السممر» عام ١٩٩٧ و«أبواب وشبابيك وأسرار» عام ١٩٩٩، كذلك تجربة ماهر صليبي في عرضه «تخاريف» الذي قدمه في نفس العام على خشبة مسرح الحمراء وفيه حاول تطبيق مبدأ الإخراج المتوازي لمجموعة من الفطوط الدرامية واللوحات المنفصلة شارك في كتابتها كل من حيدر عبد المجيد، ماجد صليبي، كورليت بهنا، وتجربة محمد آل رشي الأولى في مسرحية «خطوات»

التي قدمها أيضاً عام ١٩٩٩ وفيها اعتمد على تقنية المسرح داخل المسرح، وحركة الجسد مع إلغاء كامل للحوار. كذلك عرض «كسور» لفسان مسعود الذي قدم عام ٢٠٠٠ في صالة الحمراء وحاول فيه تفعيل طاقات الصوت إلى حدوده القصوى وإعطاء أولوية التعبير عن الحالات الجوانية.

وفي عام ١٩٩٦ استحدث «نادي المسرح» بإدارة جهاد سعد كرديف للمسرح القومي وكمختص بالعروض التجريبية، وقدم أول عروضه «بدون تعليق» من سيناريو وإخراج وليد قوتلي على مسرح القبياني، والعرض ألغى الكلام لتحل محله سيمياء الجسد لغة

المأخوذة عن نص محلي كانت في العرض السادس والعشرين للفرقة وهي بعنوان «البيت الصاخب» من تأليف وليد مدفعي وإخراج سليم صبري، ومن العروض الهامة التي قدمتها فرقة المسرح القومي وأثارت الجدل يمكننا ذكر ما يلي على سبيل المثال:

مسرحية «السهل» عن نص للشاعر علي كنعان وإخراج أسعد فضا، قدمت في العامين ١٩٦٨ و١٩٦٩ وهي أول مسرحية شعرية قدمها المسرح القومي وتناولت القضية الفلسطينية من منظور رؤية قومية اشتراكية، مسرحية «الغرياء» عن نص وإخراج الدكتور علي عقلة عرسان، وفيها يؤرخ للقضية الفلسطينية منذ هزيمة حزيران (يونيو) وحتى حرب تشرين (أكتوبر)، بما في ذلك انطلاق الثورة الفلسطينية، وقد عرضت عام ١٩٦٤، مسرحية «سكان الكهف» لإخراج فواز الساجر أداء غسان مسعود،

فايز قزق أمل حويجة، قدمت عام ١٩٨٦. مسرحية «كاليفولا» التي أخرجها جهاد سعد عن نص لالبيبر كامو وتناولت شخصية الطاغية وقدمت لمرتين الأولى عام ١٩٨٥ والثانية عام ١٩٩٥ ونالت جائزة مهرجان قرطاج المسرحي لعام ١٩٩٦. «جزيرة» تأليف الكاتب الإيطالي



تصوير عماد حول

لقطة من مسرحية «جزيرة الماعن»

للتواصل والحوار، وتقرب به من ينابيع الفن المسرحي وأخر تطوراتها التي باتت تعرف بالمسرح الحركي.

المسرح يذهب إلى الحياة

من الفرق الرسمية أيضاً تأسست فرقة المسرح الجوّال عام ١٩٧١ بإدارة الكاتب الراحل سعد الله ونوس والمخرج علاء الدين كوكش وكان شعارها: «على المسرح أن يذهب إلى الحياة» لذا فقد قدمت عروضها في القرى والساحات العامة، وكانت العروض عبارة عن لوحات مستوحاة من حياة الناس وهمومهم وخلال سنة قدمت الفرقة حوالي عشرة عروض في أماكن مختلفة لاقت إقبالاً جماهيرياً واسعاً، وقام بتشخيص هذه العروض ياسين بقوش، عبد السلام طيب وآخرين، لكن منذ عام ١٩٧٤ تحولت الفرقة للعرض في المراكز الثقافية بعد أن تركها ونوس وكوكش وخيا بريقها ونشاطها تدريجياً. ومن العروض القليلة التي قدمت بعد هذا التاريخ مسرحية «أجراس بلا رنين» تأليف وليد مدفعي وإخراج أسكندر كيني عام ١٩٧٦.

كذلك تأسست فرقة المسرح الجامعي المركزية عام ١٩٧٠ بمبادرة الراحل محمد حواربي ورفعت شعار «الفن في خدمة الجماهير الكادحة» وقدمت منذ تأسيسها وحتى انطفاء جذوتها عام ١٩٨٤ عدداً من العروض الهامة والشديدة الجراءة التي ما زالت تحفظها ذاكرة المسرح السوري، فقد اعتمدت على المخرجين المعترفين والنصوص الاشكالية الجريئة وكانت تقدم سنوياً عملاً أو عملين على الأقل في صالات الحمراء والقباني والعمالي، ومن العروض المميزة مسرحية «كيف تركت السيف» عن نص لممدوح عدوان وإخراج فيصل الياسري عام ١٩٧٣ وأثارت جراحة النص الكثير من الجدل، فقد عالج الثورة الإسلامية من منظور الصراع الطبقي والاتجاهات الماركسية، كذلك مسرحية «في انتظار غودو» لإخراج نائلة الأطرش ١٩٧٤، ومسرحية «رسول من قرية تاميرا» تأليف محمود دياب وإخراج فواز الساجر وفيها نوقشت موضوعة الحرب من وجهة نظر طبقية اشتراكية وقد قدم العرض عام ١٩٧٧، وأنشاء الإعداد لمسرحية «ليل العبيد» عن ممدوح عدوان أوقف عمل الفرقة بقرار سياسي عام ١٩٧٨،

ثم استأنفت نشاطها بعد ثلاث سنوات ومن عروضها المميزة في هذه المرحلة «الأم» عن رواية مكسيم غوركي وإخراج مانويل جيحي، وفي أواخر حزيران (يونيو) ١٩٩٩ حاول المخرج أمجد طعنة إحياء نشاط المسرح الجامعي من جديد مع عرضه المميز «هكذا أفضل» الذي قدم في مسرح القباني عن نص «أنسو هيوسترات» للكاتب غريغوري غورين، لكن كل المحاولات اللاحقة لم تعد المسرح الجامعي إلى ألقه السابق، وما يجدر ذكره هنا أن هذه الفرقة رفدت الدراما السورية بأهم ممثلها، أمثال رشيد عساف، عباس النوري، سلوم حداد، بسام كوسا، غسان مسعود وغيرهم الكثيرين.

التجربة الأهم في تاريخ الفرق الرسمية هي تلك التي جمعت ما بين الراحلين سعد الله ونوس وفواز الساجر في إطار المسرح التجريبي الذي تأسس عام ١٩٧٦ وحدد هويته بأنه مسرح متشقق يعتمد الحركة والكلمة بشكل رئيسي، وقد قدم ثلاثة أعمال شديدة التميز خلال ثلاث دورات من مهرجان دمشق للفنون المسرحية كان أولها مونودراما «يوميات مجنون» التي قام بأدائها أسعد فضة لمدة ساعة وربع، وأعدّها ونوس عن نص للكاتب الروسي نيكولاي غوغل وقدمت في الدورة السابعة للمهرجان عام ١٩٧٧ وتميز الإخراج بكسر الإيقاع السردي عن طريق الحركة السريعة للمثل وتتالي الإضاءة المتقاطعة ونقل الديكور المتوسط بحركة دائرية. أما العرض الثاني فكان بعنوان «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» الذي أعده ونوس عن نص بيتر فايس وقدم في مسرح القباني أثناء الدورة الثامنة للمهرجان عام ١٩٧٨ كما قدم في مهرجان «فان» بألمانيا الديمقراطية، والعرض الثالث والأخير كان بعنوان «ثلاث حكايات» عن نص الكاتب الأرجنتيني أنزولد دراكون شارك في تشخيصه تيسير إدريس، نجاح سفيوني، زيناتي قدسية، عساف يونس وفايزة الشاويش وقدم أثناء الدورة التاسعة والأخيرة لمهرجان دمشق للفنون المسرحية عام ١٩٧٩.

في إطار المعهد العالي للفنون المسرحية عمل أفضل الكتاب والمخرجين المسرحيين، وأبدعوا مجموعة كبيرة

١٩٦١، وقدمت أول وأهم عروضها في نفس العام بعنوان «أنثيفونا» عن مسرحية سوفوكليس وأداء منى واصف، أرايت عنجوري، سمر عطار، عائشة أرناؤوط، ملك سكر، هاني الروماني، أسامة الروماني، يوسف حنا، ومروان حداد، وقام بتصميم الديكورات الفنان لؤي كيالي، والتأليف الموسيقي صليحي الوادي، وقد انتهت الفرقة عام ١٩٦٢ بعد أن قدمت أعمالاً كلاسيكية هامة منها «تاجر البندقية» لشكسبير

أيضاً بمبادرة من رجال المسرح المهمين بالمسرح السياسي: الكاتب سعد الله ونوس والمخرج علاء الدين كركش، يوسف حنا، هاني وأسامة الروماني، تأسست «فرقة المسرح» عام ١٩٦٦، واستمرت لغاية عام ١٩٧٢ وقدمت خلال ذلك ثلاثة أعمال هي «بائع الدبس» الذي عرض في المهرجان الأول للفنون المسرحية عام ١٩٦٩م و«الفيل با ملك الزمان» الذي قدم في المهرجان الرابع للفنون المسرحية عام ١٩٧٢م، إلا أن أجمل العروض التي قدمتها الفرقة على الإطلاق كان «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» الذي قام بتعريته الأنظمة

العربية بعد نكسة حزيران و طرح قضايا المتضررين من الـهزيمة، وقد قدمت المسرحية في بيروت أولاً لـمعدة ١٥/١٥ يوماً عام ١٩٧٠ بسبب منع عرضها في سوريا، ثم أعيد تقديمها في دمشق بعد أن أسقط المنع في المهرجان الثالث للفنون المسرحية عام ١٩٧١، واستمر عرضها لمدة خمسة أسابيع وهو رقم قياسي بالنسبة للعروض آنذاك.

في تجربة نتيمة قدمت نفسها فرقة المختبر المسرحي عام ١٩٧٥ مع عرض «قصّة حديقة الحيوان» من نص

من العروض التي تميزت بتقوى وعمق موضوعاتها وتعدد أساليبها الفنية سواء تعلق الأمر بفرقة المعهد أم بمشاريع التخرج التي قدمها الطلاب. وتعتبر مسرحية «تقاسيم على الغنير» المأخوذة عن نص العنبر رقم ٦/ للكاتب الروسي تشيخوف التي أخرجها المخرج العراقي جواد الأسدي وقام بأدائها غسان مسعود، فايز قزق، أمل حويجة وآخرون، يعتبر هذا العرض من أهم عروض فرقة المعهد العالي، أما فيما يتعلق بمشاريع التخرج التي تركت صدًى طيباً في الأوساط الثقافية فنذكر على سبيل المثال: «سهرة مع أبي خليل القباني» عن نص سعد الله ونوس وإخراج فواز الساجر عام ١٩٨١، «الملك يموت» إخراج وليد القوتلي عام ١٩٩٠م، «مركب بلا صياد» إخراج فايز قزق ١٩٩٢، «عربة ترام تدعى الرغبة» عن نص تهنسي ولیمز وإخراج غسان مسعود عام ١٩٩٥، العرس إعداد د. نبيل الحفار عن نص لبرتولد بريشت وإخراج العراقي د. عوني الكرومي ١٩٩٨.

ولا ننس أخيراً مسرح العرائس الذي تأسس عام ١٩٦٠ بإدارة عبد اللطيف فتحي، وقدم أهم عروضه مع المخرج مانويل جيجي وخصوصاً في عرضه «الطائر الناري» عام ١٩٩٦.

بدائل المسرح التجاري

كذلك مع بداية الستينات شهد مسرح القطاع الخاص تجارب طموحة قامت بها مجموعة من الفرق التي أعلنت عن نفسها كبديل للمسرح التجاري، وقدمت أعمالاً شديدة الجراءة والتميز بأساليب فنية جديدة ومن أهم هذه الفرق: «سدوة الفكر والفن»، «فرقة المسرح»، «المسرح التجريبي»، «أسرة تشرين».

تأسست فرقة «سدوة الفكر والفن» بمبادرة المخرج رفيق الصبان عام



تصوير عمار جلول

لقطة من مسرحية «تخاريف ماهر صليبي»

للكاتب إدوارد البي وإخراج وليد القوتلي وتمثيل الفنانين عبد الرحمن أبو القاسم وزيناتي قدسية والعرض الذي يعتمد على شخصيتين كان يشكل ظاهرة نادرة في تلك الفترة، كذلك الموضوع الذي طرقه والذي يعتمد على معالجة هم إنساني عميق برؤية جديدة تبتعد عن المنظور الواقعي، وقد شارك هذا العرض في المسرح التلفزيوني في بلغاريا، وحاز على جائزة هناك.

في عام ١٩٧٣ التقى الثنائي الشاعر الكبير محمد الماغوط والفنان القدير دريد اللحام وعدد من الممثلين منهم: الراحل نهاد قلعي، عصام عبه جي، تحسين خير بك، ياسر العظمة، صباح الجزائري في العمل الأول لفرقة «أسرة تشرين» التي قدمت أول عروضها بعنوان «حديقة تشرين» عام ١٩٧٤م لإخراج دريد لحام. ثم مسرحية «غربة» عام ١٩٧٦، ومسرحية «كاسكا يا وطن» التي قدمت أول مرة في مهرجان قرطاج المسرحي عام ١٩٧٩، وتميزت العروض بكونها كوميديا اجتماعية انتقادية معاصرة، باللهجة العامية عالجت موضوعات حساسة كالاعتراق والهجرة والاستغلال على خلفية سياسية ذات توجهات وطنية، وقد لاقى هذه العروض إقبالا منقطع النظير في تاريخ الحركة المسرحية السورية، لكن مع انفصال الثنائي الماغوط واللحام انتهت نشاط الفرقة.

في عام ١٩٩٨ عمل الفنان جهاد سعد على إحياء تجربة التعاون مع الماغوط بروى فنية ذات توجهات تجريبية، عبر مسرحية «خارج السرب»، والعرض عالج مشكلات معاصرة تمس واقع القمع والتجويع، ومشاريع التسوية، وقد يكون العمل الأهم والأكثر جماهيرية الذي قدم خلال عقد التسعينيات، إذ أن عرضه استمر ما يقارب الثلاثة أشهر..

ملاحظات على هامش الذاكرة

تبدو ذاكرة القرن العشرين مشرقة في هذا السرد التاريخي السريع الذي اقتطف سطوره من صفحات الكتب والملاحظات الحية لأهم العروض، فالسيرة المكثفة توحى بابتكار حلول مناسبة لإشكالات المضمون والشكل الفني وحرية القول التي يعانى منها المسرح العربي عموما،

فحن هنا أمام عروض اعتمدت نصوص متنوعة الجنسية محلية وعربية وعالمية، وذات مواصفات عالية الجودة إن كان على صعيد كلاسيكيات المسرح أو النصوص المعاصرة، مع تنوع كبير في الموضوعات المطروحة التي تدور حول بؤر إشكالية حقيقية ذات صلة عميقة بقضية التحرر الاجتماعي والسياسي، مسألة الحريات والعدالة الاجتماعية والمساواة، القضية القومية وفي قلبها فلسطين. الفقر والجهل والتخلف مضافا إليها الحرية الفردية والهموم الإنسانية البسيطة، وكلها قضايا تمت معالجتها من منظور تقدمي لا يخفي ميوله اليسارية، تحديداً في عقد السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات، كذلك نحن أمام تنوع كبير في أساليب الأداء والمعالجة الفنية التي حاولت الاستفادة من كل المدارس المسرحية، ومنها المسرح التقليدي والمسرح الحركي ومسرح البعث والمسرح الشامل، وإذا كانت مدرسة بريشت بمقولاتها الريتيسين - كسر الجدار الرابع أو جدار الهم وشرطية المسرح - قد غلبت منذ الستينيات فإن التسعينيات قد انفتحت بصورة لافتة على كل الأساليب المسرحية لاسيما التجريب.

لكن علونا هذا أن نذكر أن فرق القطاع الخاص لم يكتب لها الاستمرار يوما، وهذه ظاهرة لافتة قد لامتتها منذ قيام المسرح السوري وحتى يومنا هذا، كذلك فإن أغلب فرق القطاع العام لم تستطع إرساء تقاليدها الخاصة، وقد ارتهن نشاطها وجودة عروضها بفترة السبعينات فقط، وهكذا لم يبق عاملا وفاعلا من قائمة الفرق المسرحية الطويلة التي جاء ذكرها سوى المسرح القومي، وهو الآخر عانى من فترة انحسار منذ منتصف الثمانينيات ولمدة عشر سنوات، وقد هجره أهم رجاله وانتقلوا إلى العمل في التلفزيون بحثا عن شهرة أوسع ورغبة منهم في تحسين أوضاعهم المادية، وإذا أردنا أن نكون منصفين هنا نوجب علينا الإشارة إلى أن إدارة الفنان جهاد سعد للمسرح القومي منذ أواسط التسعينيات حتى نهايتها ومبادراته في افتتاح نادي المسرح وترميم صالة القباني، هي التي أُنعت عروض دمشق قليلا بعد كبوتها، وأعادت إليها

هويته المحلية الخاصة ويذهب إلى جمهوره دون خوف أو وجل.

وعود الألفية الثالثة

أقبلت الألفية الثالثة محملة بالوعود والأحلام التي ترافقت مع حالة الانفراج العام والتغييرات التي شهدتها البلاد، وبعد أن خلف فايز قزق أسعد فضة في إدارة مديرية المسارح عام ٢٠٠١، تالتت الوعود بإطلاق حرية المسرحيين وتحسين أوضاعهم المادية والعمل على دعم العروض الجيدة وإعادة إحياء مهرجان دمشق المسرحي، وظهرت في نفس العام مجموعة من العروض الجريئة لامست الحياة مباشرة كـ«ديك المذابل» لطلال نصر الدين، وفي العام التالي تم الاحتفال بشكل رسمي في سوريا لأول مرة باليوم العالمي للرقص التعبيري في التاسع والعشرين من نيسان (أبريل)، وتواتت التصريحات من قبل وزارة الثقافة حول افتتاح مبنى الصرح المسرحي الكبير بعد انتظار ثلاثين عاماً منذ أن وضع حجر الأساس.

ومع بداية عام ٢٠٠٢ بدأ أن كل شيء يتغير باتجاه الأفضل، وأن الدماء عادت تجري حارة في أوصال المسرح السوري، فمُنذ الشهر الأول وحتى السابع من العام الماضي شهدنا نشاطاً ملحوظاً من قبل القطاعين العام والخاص اجتذب إلى أهم وجوه المسرح السوري المخضرمين منهم والجدد على حد السواء، حيث بدأ الموسم الشتوي بعرض «الرهان» عن نص يوليوس هاي وإخراج نائلة الأطرش الذي أنتجته تجمع سامة الخاص، بعدها قدم القطاع الخاص أيضاً عرض «سمح في سوريا» من تأليف لقمان ديركي وإخراج سامر المصري، وفي الشهر الرابع شاهدنا التجربة الإخراجية الأولى لجسام كوسا «عشاء الوداع» عن نص آرثر سينتزلر أنتجته فرقة أداء بعد توقف استمر لمدة عام، كذلك في نفس الشهر شاهدنا عرض «انعكاسات» للولاند هاجو وكان بمثابة إعلان عن انطلاق فرقة رماد الخاصة، أما المسرح القومي فقد قدم خلال هذه الفترة أربعة عروض جميلة، هي على التوالي: «موت عابر» من تأليف وإخراج طلال نصر الدين، «ساعي بريده نيرودا» عن رواية الكاتب

بعض وجوهها القديمة، وعززت ميولها نحو التجريب، والدليل على ذلك هذه البيانات الشحيحة التي استطعنا الحصول عليها من مديرية المسارح بدمشق بعد عدد من الزيارات والتواقيع والتي على هزلة حجمها وصعوبة العثور عليها تشير إلى أن المسرح القومي (وهو الفرقة الأهم والأعرق بين الفرق المسرحية) قد قدم خلال عام ١٩٨٨ سبع مسرحيات في ٩٦ عرضاً وبلغ عدد البطاقات المباعة ٤١٥٥ بطاقة، وقد انخفض هذا العدد في عام ١٩٩٠ إلى أربع مسرحيات في ٣٣ عرضاً و ٣٤٩٥ بطاقة مباعة، ثم عاد وارتفع العدد عام ١٩٩٦ إلى عشر مسرحيات في ١١٠ عروض وأكثر من ٧٠٠٠ بطاقة مباعة، وهذه الأرقام الأخيرة تمثل ذروة العطاء في فترة التسعينيات، ولكنها أرقام تظل زهيدة جداً إذا ما قورنت بعمر المسرح القومي الذي تجاوز الأربعين عاماً، وبإمكاناته التي يبلغ قوامها أكثر من مائة ممثل متفرغ وأكثر من عشرة مخرجين وصالتين للعرض هما القباني والحمراء، ويدهي أيضاً أن المسرح لم يتأصل في حياة العاصمة العريقة التي اشتهر ناسها منذ الأزل بعشقم للفن والجمال، فسبعة آلاف متفرج سنوياً هي الذروة لا تمثل شيئاً بالنسبة للملايين الذين يقطنون دمشق. وضواحيها، ولهذا أسبابه الكثيرة، لكن ما يعطينا هو غياب اللحظة الراهنة عن العروض المسرحية وغياب النضج الحقيقي لمسارح المعاش، مع أن المسرح أصلاً هو فن الآن وهنا.

إن القبح على انفعالات الراهن وهمومه الكثيرة عبر الإحالة والإسقاطات التي تنتجها إما النصوص الأجنبية أو النصوص التاريخية مضافاً إليها الخطاب الشعائري وإن تقاطع مع قناعات الناس بشكل عام، وهذا الالتفاف على الحقائق والواقع الذي فرضته الرقابات والتأهوهات على اختلاف أنواعها قد غرّب المسرح عن أهله. وكما انهارت أحلام النهضة وجسور الحوار ولم تتأصل فينا المدنية أو قيم الحضارة المعاصرة، بسبب غياب حرية التعبير والفعل وتكريس أحادية الرأي والقرار، كذلك انتهى القرن العشرون بانتهيار الحلم في تأصيل مسرح يملك

التشيلي أنطونيو سكارميتي وإخراج محمود خضور، «الممثل» للؤي شانا، «خواطر» تأليف وإخراج مأمون الخطيب، كذلك قدم المسرح الدائري في المعهد العالي للفنون المسرحية عرضين مميزين هما «حلم ليلة صيف» عن شكسبير وإخراج رياض عصمت و «العميان» عن نص الكاتب البلجيكي مورييس ميتزلنك وإخراج حسن عويطي، وقدم المسرح العسكري عرض «ضد الحكومة» تأليف وإخراج همام الحوت، واستضاف المسرح القومي موندوراما «عازف الكونترياس» من لبنان الشقيق، كذلك استضاف معرض دمشق الدولي عرض «القدس» من الأردن، وفي الشهر السابع أقام المسرح العمالي مهرجانه السنوي وقدم خمسة عروض كان أهمها «هواجس مسرحية» تأليف وإخراج عبد الكريم الحلاق، وبذلك يكون مجموع العروض المسرحية التي شاهدها خلال الأشهر السبعة الأولى من العام الماضي قد شارف على الثمانمائة عشر عرضاً، وهو رقم كبير لم يعرفه المسرح السوري منذ زمن بعيد مقارنة بالمعطيات السنوية الدورية.

طبعاً عانت بعض هذه العروض من الوهن والإشكالات الفنية لا سيما تلك التي قدمها المسرح العمالي، لكن أغلبها تميز بالنصوص الجيدة المكتوبة مباشرة للعرض أو المعدة بشكل متقن له، وسرت فيها روح تجريبية وبحث جاد عن أساليب تعبيرية متنوعة على صعيد الإخراج والأداء التمثيلي، مع اهتمام واضح بتنوع أشكال الفرجة والعناية بتشكيل الفضاء المسرحي، فثمة عروض انتمت إلى الواقعية الساخرة مثل «موت عابر» وأخرى إلى الأسلوب التعبيري الشعاري مثل «ساعي بريد نيورودا» وثمة عروض اعتمدت التجريب الصرف مثل «العميان» وعروض التزمت بمقولات المسرح الجاد الملتمزم مثل «هواجس مسرحية» وأخرى مازجت ما بين الأساليب مثل «حلم ليلة صيف» كذلك سرت الروح الساخرة في أغلب العروض لكنها كانت سخرية سوداء، لامست المفارقات المرة في الحياة، وتجارت على الحياة السورية بشكل خاص، وهي الملاحظة الأهم التي يمكن

تسجيلها هنا، لا سيما أن غالبية الموضوعات التي تطرقت إليها العروض كانت موضوعات اجتماعية انتقادية معاصرة، وحتى تلك النصوص التي تنتمي إلى زمن ماضٍ فقد حفلت بالاسقاطات الراهنة، وكان السهاجس الأكبر الذي حرك كل العروض هو هاجس الحرية فردية كانت أم جماعية، الحرية كشرط أساسي للتحقق والحياة.

كاد هذا النشاط الكمي والنوعي اللافت أن يبشر بأفق ومرحلة جديدة سوف ينتقل إليها المسرح السوري، لولا حالة الصمت والثلثات المفاجأة وغير المبررة التي اعترته خلال الأشهر اللاحقة من العام المنصرم، فلولاً العرضان اللذان قدما في إطار المسرح القومي في الشهر الأخير من العام، لكننا قد ترجمنا على المسرح والمسرحيين، والعرضان هما موندوراما «عالم صغير» لنوار بلبل و «الموت والعذراء» لهشام كفارنة، وقد ترافق ذلك باستلام د. تامر العرييد إدارة مديرية المسارح، وهو أيضاً من أولئك الأكاديميين الجدد والمتحمسين لفكرة تنشيط وتجديد المسرح السوري روحاً وقالبا، وهكذا انتهى عام ٢٠٠٢ بنفس الوعود التي ابتدأ بها، وأقبل عام جديد من الوعود مثله مثل غيره من الأعوام الماضية دون أن يجيب عن السؤال: لماذا تتعثر الحياة المسرحية؟ هل المشكلة تكمن في الإدارة، أم في المسرحيين أنفسهم، أم في القوانين الناظمة، أم في قضية التمويل، أم أنه القلغاز الذي سحب الفنيين والجمهور؟ هل المشكلة من داخل المسرح أم من خارجه...؟ والأسئلة التي لا نستطيع الإجابة عنها لأي سبب من الأسباب نتركها عادة للمستقبل... هذا إذا ما تركت لنا الغطرسة الأمريكية أي أفق للمستقبل...

المراجع

- ١- فرحان بلبل «المسرح السوري في مائة عام» (١٩٤٧=١٩٤٦) المعهد العالي للفنون المسرحية/ دمشق ١٩٩٧.
- ٢- فرحان بلبل «مراجعات في المسرح العربي»، اتحاد الكتاب العرب /دمشق ٢٠٠١.

الشعر

سكن الإنسان

ترجمة، عزيز الحاكم*

فانه يكون مادة من مواد تاريخ الأدب، كما أن الشعر الغربي يروج تحت تسمية عامة هي «الأدب الأوروبي».

وإذا ما أركنا، الآن، بأن الشعر ليس له إلا شكل واحد من أشكال الوجود، يرتبط بالحياة الأدبية، فكيف يسكن الإنسان أن يقوم على الشعر؟ وفضلا عن ذلك فإن القول بأن الشعر مسكن الإنسان هو مجرد كلام تلفظ به شاعر لم يستطع أن يعيش حياته على الوجه الأكمل. ومن أحوال الشعراء أنهم لا يرون الواقع، ويعوضون الفعل بالحلم. وما يقومون به محض تخيل، فهل ينهي أن يكون مسكن الإنسان شعرا وشعر؟ لن يقبل بهذا سوى من يحيا بعيدا عن الواقع ويشيح ببعده عن الأوضاع الاجتماعية والتاريخية التي تخضع لها حياة الناس اليوم ويطلق عليها علماء الاجتماع اسم «الحياة الجماعية».

لكن قبل الأقرار بالتعارض القائم بين السكن والشعر، بنوع من التبسيط، من الأفيد تفحص كلم الشاعر في هدوء، فهو يتحدث عن سكن الإنسان، ولا يصف أحوال السكن في الوقت الحاضر. ولا يؤكد بأن الإقامة تعني امتلاك سكن. وأكثر من ذلك فهو لا يقول إن الشعر مجرد تلاعب متخيل بالخيال الشعري، من إذن من المفكرين يجرؤ على القول بترفع مشيبه إن السكن والشعر متناقضان؟ فهما يتحلمان بعضهما. ولربما وجه أحدهما الآخر، بحيث إن أحدهما (السكن) يقم في الآخر (الشعر). وبهذا الافتراض تكون ملزمين بالتفكير في كينونتهما نفسها. وإن كنا لا نشهد حبال هذا الالتزام فإننا ن فكر، انطلاقا من السكن، فيما يسمى عادة بـ«وجود» الإنسان (Existence) وحقيقة القول بأننا بذلك نتخلى عن التصوير السائد حول السكن. لأنه لا يعبر السكن سوى - سلوك من سلوكات الإنسان الأخرى. فنحن نشغل في المدينة لكننا نسكن في الضواحي.

ونحن على سفر دائم، تارة نقيم هنا وتارة هناك. وبهذا المعنى يكون السكن مجرد امتلاك لمسكن.

مارتين هايدغر

«شعريا يقيم الإنسان (dichterisch wohnt der mensch) هذه العبارة مقتطفة من قصيدة متأخرة للشاعر هولدرلين، وقد تم نقلها بطريقة خاصة جدا عن هذه القصيدة التي تبدأ على النحو التالي.

في سماء صافية بهيجة
يلعب الجرس المسقف بالمعدن
ولهم كلام الشاعر هذا ينبغي إرجاعه بنوع من الاحتراس إلى القصيدة.

ولذلك سنتفحص هذا الكلام ونسلط الضوء على الشكوك التي يثيرها لدينا، ولا أعزتنا الحرية والاستعداد الكافي إذا ما حاولنا الاستجابة له.

«شعريا يقيم الإنسان» بإمكاننا أن نصور، عند الاقتضاء، بأن الشعراء يقيمون أحيانا في الشعر، لكن كيف يمكن للإنسان أن يقيم في الشعر؟ ألا تتعارض الإقامة تعارضا كليها مع أحوال الشعراء؟ ثم إن إقامة الإنسان مستعجلة ومهددة بأزمة الإيجار. بعد أن أضحت اليوم محاصرة بالعمل، مضطربة من شدة التهاوت على إحرار النجاح وكسب الامتيازات، مأخوذة بسحر المنعة والتسلط المنظمة. وإذا ما حدث أن وفر سكننا للشعر مكانا ما، وبعضا من الوقت، فإن ما سيحصل آنذاك، وفي أحسن الحالات، هو أن نغنى بالأدب الجميلة ونطعم الفصائد، أو نبثها عبر الأثير.

الشعر مدحوض، مثل حنين عقيم أو رفرقة في الخيال. ملفوظ مثل اللوذ يلحم عاطفي، أو محسوب على الأدب. وقيمة الأدب تقدر بمدى «فعلية» اللحظة. وهذه الفعلية بدورها تقرها وتدبرها الأجهزة التي تصنع الرأي العام المتمدن. كما أن الحركة الأدبية تعبر من وكلاء هذه الأجهزة. والمقصود بـ«الوكلاء» هنا أولئك الذين يسوقون الآخرين وهم أيضا مسوقون، ولذلك لا يمكن للشعر أن يتجلى سوى على شكل أبدي. وحيثما تم اعتباره وسيلة من وسائل الثقافة وكيفية علمية

* شاعر ومترجم من المغرب

عندما يتحدث هولدرلين عن السكن فإنه يدخل في اعتباره السمة الأساسية للوضع البشري. ويتفحص الشعر انطلاقاً من علاقته بالسكن.

وهذا لا يعني أن الشعر ليس سوى زخرف وفضلة زائدة على السكن

كما أن الطابع الشعري للسكن لا يعني أنه في كل إقامة يتصادم هذا الطابع، يشكل أو يأخر، مع قوله «الشعر مسكن الوجود» وعلى العكس من ذلك فإن الشعر هو الذي يحول الإقامة إلى سكن حقيقي.

وهو الذي يقوم بـ«الإسكان». لكن بأية وسيلة نتكمن من السكن؟ بالبناء (Bauen)، ذلك أن الشعر إسكان وبناء في نفس الآن.

وهكذا نلقي أنفسنا أمام مقتضى مزدوج التفكير أولاً في ما يسمى بوجود الإنسان انطلاقاً من السكن- والتفكير بعد ذلك

في كينونة الشعر بما هو «إسكان» و«بناء». فإذا ما بحثنا في هذا الاتجاه عن كينونة الشعر توصلنا إلى كينونة السكن.

لكن من أي جانب يمكننا - نحن معشر البشر- أن نكتشف

المنافذ المفضية إلى كينونة السكن والشعر؟ وكيف لنا أن نزع بأننا قادرين على بلوغ كينونة الشيء؟ فالإنسان بإمكانه أن

يدعي ذلك من خلال ما توفره له اللغة من كلام. وهذا لا يتأتى

له إلا إذا ما صب اهتمامه على كينونة اللغة لأطول وقت ممكن.

ومع ذلك فإن الأقوال والكتابات والأحداث الانداعية، وهي

جامعة ومحددة في نفس الوقت، كلها ترفص رخصة جنونية

حول الأرض. والإنسان يتصرف كما لو أنه خالق اللغة

وسيدها، في حين أنها هي سيدهته واستقل كذلك.

وعندما تغلب علاقة السيادة هذه فإن دساسات غريبة تخطر

ببال الإنسان، وتتحوّل اللغة إلى وسيلة للتعبير، وبهذه الصفة

قد تغدو مجرد وسيلة للضغط والجميل في الأمر أن اللغة حتى

في مثل هذا الاستعمال تحاط بالعناية. غير أن هذه العناية

وهي لن تساعد على قلب علاقة السيادة الحقيقية القائمة بين اللغة والإنسان.

لأن اللغة في واقع الأمر هي التي تتحدث، أما الإنسان فإنه يتكلم فقط كي يجيب اللغة فيما هو ينصت إلى ما تقول له.

ومن بين كل النداءات التي نسامح- نحن معشر البشر- في انطوائها يعتبر نداء اللغة أرقاماً وأولاًها.

فاللغة تومئ لنا وهي أول وآخر من يزودنا بكيونة الشيء.

وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن اللغة، في أية دلالة

وكيفية اتفق. تمنحنا كينونة الشيء بكيفية مباشرة وقطعية

مثلاً يمنع الشيء الجاهز للاستعمال والتوازن الذي يصغي

به الإنسان صابداً إلى نداء اللغة إنما ينبع من القول الناطق

في مادة الشعر. فكلما ازدادت أعمال الشاعر شاعرية ازداد

قوله تحرراً وانفتحاحاً على ما ليس في الصبيان، وقوي

استعداده لتقبل كل طارئ. وكلما انساق قوله بدون قيد لحكم الانتباه المتأخر على سماعه اتسعت البوة بين ما يقوله وبين ما هو مجرد زعم ينبغي فحصه لمعرفة ما إذا كان صائها أو مجانباً للصواب.

شعرياً يقيم الإنسان

هذا ما يقوله الشاعر. ونحن سندرك جيداً كلام هولدرلين إذا ما اعدناه إلى موضعه في سياق القصيدة التي اقتطف منها. سنصغي قبل كل شيء إلى هذين الشطرين المقتطعين بمقص

حاد من كلام الشاعر:

مفعماً بالجدارات، لكن شعرياً

يقيم الإنسان فوق هذه الأرض

في صفة (شعرياً Dichtend) ترين نبرة الشطرين الأساسية.

ويبرز السياق هذه الصفة من جانبين: جانب ما يسبقها

وجانب ما يليها. في الجانب السابق ترين كلمات: «مفعماً

بالجدارات، لكن...» كما لو أن ما يليها: «شعرياً» يحصر مجال

الإقامة في كونه مفعماً بجدارات الإنسان. لكن ما ينبغي فهمه

هو عكس ذلك. فالحصر هنا معبر عنه بكلمتي «مفعماً

بالجدارات، اللتين ينبغي أن نضيف اليهما في ذهننا تعبير

«بدون شك». ذلك أن إقامة الإنسان من بعض النواحي جذرية

بالتقدير وهذا ما لا شك فيه. لأن الإنسان يشمل بعنانيته

الأشياء التي تنمو مثل أنشائه الأرض. ويحتفظ بما يكر لنفسه.

وكل من العناية والمحافظة تشكلان وسيلة من وسائل الإقامة.

ورغم ذلك فالإنسان لا يكتفي بزرع ما ينمو من تلقاء نفسه، بل

أنه يبني أيضاً ما لا يولد ولا ينمو. وما يبني bauen ليست هي

المباني وحدها، بل كل الأعمال المصنوعة باليد كينونة السكن

عن آخرها، غير أن جدارات Memos هذا «البناء» المتعدد لا تملأ

أبداً كينونة السكن عن آخرها. بل إنها على العكس من ذلك

توصد في وجه السكن باب كينونته نفسها. فالجدارات إذن هي

التي تحصر بوفرته حدود الزرع والبناء، وهذان الأخيران هما

اللذان يعملان على تلبيه حاجات السكن. وكل من الزرع،

بمعنى تلك العناية التي يوليه الفلاح لعملية النمو، والبناء أي

تشديد العمارات والمعامل وصنع الآلات، هما من نتائج السكن

الأساسية. لكنهما ليسا ريكزته الأصلية ولا الفعل الذي ينشئ

إذ ينبغي أن يتم هذا الفعل بوسيلة بناء أخرى. كما أن عملية

«الزرع والبناء» التي تطبق بطريقة عادية وحصرية،

باعتبارها الوسيلة الوحيدة المعروفة للسكن، تعود على السكن

بالكثير من الجدارات. إلا أن الإنسان بإمكانه أن يقيم فقط حين

«يبني» ويصمم على الاستمرار في «البناء» بطريقة متغيرة

وبعد «مفعماً بالجدارات (دونما شك) لكن شعرياً، يقيم

الإنسان». ترد في النص عبارة «فوق هذه الأرض» قد تحكم

على هذه الاضافة بأنها زائدة عن الحاجة، لأن السكن يعني مسبقا اقامة الانسان فوق الأرض، فوق «هذه» الأرض التي يعلم أن مآله إليها. لكن حين يقول هولدرلين بكل جسارة ان اقامة البشر شعرية فانه يوحي لنا بأن الاقامة «الشعرية» تقطع البشر من الأرض. والشعر (Das Dichterische) حين تطابق بينه وبين ما هو شعري (Poetische) يغدو منتعما الى مملكة الخيال، ويخلق السكن بطريقة شعرية فوق الواقع في علية الخيال. ومثل هذه التصورات الساذجة يواجهها الشاعر بقوله ان الاقامة الشعرية هي اقامة «فوق هذه الأرض».

ولا يكتفي هولدرلين بوضع «الشعر» في مأمن من كل تأويل خاطئ ومتسرع بل انه وهو يضيف عبارة «فوق هذه الأرض» يمضي بنا على نحو ملائم صوب كينونة الشعر حيث لا يخلق الشعر فوق الأرض ولا يتجاوزها كي يهجرها ويطيح فوقها. لأن الشعر هو الذي يسمى بالانسان فوق الأرض، الى الأرض وبذلك يتحكم في اقامته.

مفعما بالجداريات، لكن شعريا.

يقيم الانسان فوق هذه الأرض.

ترى هل تعرف الآن كيف يقيم الانسان شعريا؟ نحن ما لنا لا نعلم من ذلك شيئا. بل اننا معرضون لخطر الخطأ بين بنات أفكارنا وبين الكلمة الشعرية لدى هولدرلين. ومما لا شك فيه أن هولدرلين يشير الى الطريقة التي يقيم بها الانسان والى جداراته أيضا. غير انه لا يفضل الاقامة، كما فعلنا نحن، عن أفعال الاقامة (Bauen). وهو لا يتحدث عن هذه الأفعال، لا بمعنى المصاغة ولا بمعنى العناية او البناء، ولا يقدم الشعر على انه طريقة خاصة للسكن (des bauens).

ان ما يقوله هولدرلين، حين يتحدث عن الاقامة شعريا، لا يشبه في شيء ما نفكر فيه. ومع ذلك فان ما نفكر فيه وما يقوله هولدرلين شعريا يعبران عن نفس الشيء.

وهنا يجب علينا ان نكون حذرين حيال أمر هام، إذ تقتضي الضرورة ان نلاحظ قبل كل شيء بان الشعر والفكر لا يتفقان حول «نفس الشيء» إلا حين يحافظ كل منهما لى اختلاف كينونته لأطول مدة.

فالشيء نفسه لا يطابق نظيره، ولا يطابق التماثل الأجوف لما هو شبيه بالخاص. والنظير (das gleiche) يرتبط دائما بما هو غير مختلف من أجل ان ينطبق كل شيء عليه. أما الشيء نفسه (das selbst) فانه في ارتباط متبادل مع ما هو مختلف بناء على التراكم الذي يسببه الاختلاف. ولذلك لا يجوز الحديث عن «الشيء نفسه» إلا حين يتم التفكير في الاختلاف. ومن خلال المواجهة بين الأشياء المختلفة تبدو الكينونة، وهي تجمع الشيء نفسه، جلية.

«الشيء نفسه» يستبعد كل مسارعة الى حل الاختلافات بالمماثلة وحدها. فهو يجمع المختلف في اتحاد أصلي. وخالفا

لذلك يفرق النظير الأشياء في وحدة باهتة للواحد المماثل بدون قيد ولا شرط. وقد كان هولدرلين على علم خاص بهذه الأمور.

يقول في قصيدة هجاء بعنوان (أصل كل داء):

رائع جدا أن تكون متحدين

فلماذا إذن يظل البشر

في حاجة مسقام

إلى ألا يكون الكائن إلا واحدا

والشيء إلا واحدا؟

وإذا ما تأملنا ما يقوله هولدرلين شعريا حول موضوع إقامة الانسان بطريقة شعرية لاح لنا السبيل الذي نستطيع من خلاله، بفضل تنوع الأفكار، الاقتراب من هذا «الشيء نفسه» الذي يعبر عنه الشاعر شعريا.

لكن، ماذا يعني هولدرلين بإقامة الانسان بطريقة شعرية؟ سنحاول الاجابة عن هذا السؤال بالإصغاء الى الأسطر التالية من نفس القصيدة.

لأنها واردة في نفس المناخ الذي قبل فيه الشطران المفسران سابقا، يقول هولدرلين.

هل يحق للإنسان

حين يملأ الغناء حياته،

أن يرفع رأسه الى السماء ويقول:

أنا أيضا أريد أن أكون هكذا؟

أجل.

فطالما سكن الود الخالص قلب الإنسان

اسعفته النباهة على أن يقيس نفسه بالألوهة.

هل الألوهة مجهولة؟

هل يظهر مثلما تظهر السماء؟

هذا بالأحرى ما يبدو لي.

هو ذا مقياس الإنسان

مفعما بالجداريات، لكن شعريا،

يقيم الإنسان فوق هذه الأرض.

بيد أن ظلمة الليل بنجومه

ليست أنقى من الإنسان،

هذه الصورة الإلهية.

هل ثمة فوق الأرض مقياس؟

كلا، ولا واحد.

السكن البشري ومن خلاله تدوم الإقامة، وبهذا المعنى يكون المسح/ القياس هو شعر الإقامة. أن يكون المرء شاعراً فهذا يعني أن يمارس القياس. لكن ما معنى القياس؟ من الواضح أنه إذا كان على الشعر أن يعترف بمثابة فعل قياس فأننا لسنا ملزمين بربطه باعتباطها بأية صورة للقياس ووحده.

ومن المفترض أن يكون الشعر قياساً بامتياز، وربما كان علينا ونحن نرود عبارة: (أن يكون المرء شاعراً فهذا يعني أن يباشر القياس...) أن نتفطّل بها على نحو فنقول مثلاً: «أن يكون المرء شاعراً، هنا يكمن القياس». في الشعر يتجلى كل ما له علاقة بقياس أغوار الكينونة.

ولذلك ينبغي إيلاء الأهمية لفعل القياس الأساسي، وهو يتمثل بشكل عام في البدء في امتلاك المقياس الذي سنقيس به.

والشعر في حقيقة الأمر هو امتلاك المقياس الذي يحصل بواسطة الإنسان على القياس المناسب لمساحة كينونته، فالإنسان ينشئ كينونته باعتباره إنساناً فانياً. وهو كذلك لأنه معرض للموت. وهذا يعني أنه قادر على الموت بما هي موت. وحده الإنسان يموت. وهو يموت باستمرار مهما طال مقامه ووجوده فوق هذه الأرض. تكمن إقامته تكن في الشعر. أما كينونة الشعر فإن هولدرلين يراها في امتلاك المقياس الذي يتم به المسح الجغرافي Arpenago للوضع البشري.

لكن كيف لنا أن نبرهن على أن هولدرلين يعتبر كينونة الشعر امتلاكاً للمقياس؟ لا موجب للبرهنة هنا. لأن البرهنة ليست سوى عملية مجرية بعددنا على أساس بعض الفرضيات. وتبعاً للكيفية التي تصاغ بها الفرضيات فانه من السهل الوثبة على كل شيء. وعلى العكس من ذلك فإن الأمور التي يمكننا أن نوليها الأهمية قليلة. يكفي إذن أن نهتم بكلام الشاعر.

ثم إن أشعار هولدرلين كما سنرى ذلك لاحقاً تعني بالقياس والمقارنة قيل كل شيء. حيث يتساءل الشاعر.

«هل الآلهة مجهولة؟»

كلا. فلو كان الأمر كذلك، كيف إذن ستكون هي المجهولة، أصل كل قياس؟ ومع ذلك— وهذا ما ينبغي الآن سماعه وإدراكه بشكل جيد— فإن الآلهة بالمعنى المتداول مجهولة بالنسبة لهولدرلين، وإذا كانت هي المقياس لدى هولدرلين فما ذلك إلا لأنها غير معروفة: هل يعني هذا أن هولدرلين يقف حائراً أمام السؤال المثني: كيف لمجهول بذاته أن يكون مقياساً؟ لأن الإنسان لا يمكن أن يقارن نفسه بما لا يتكشف ولا يظهر لكنه إذا بان أصبح معروفاً. ورغم ذلك فإن الآلهة تظل مجهولة وهي أصل القياس. فضلاً عن ذلك فإن هذه الآلهة الذي تبقى مجهولة ينبغي عليها في نفس الوقت تبدو فيه على ما هي عليه، أن تتجلى بصفتها مجهولة. والغامض في هذا الأمر ليست هي الآلهة في حد ذاتها بل تجليها. ولذلك يسارع الشاعر

لن نتفحص من هذه الأشطر إلا جزءاً صغيراً، بغية إدراك ما يعنيه هولدرلين حين يصف إقامة الإنسان بأنها «شعرية». وتقدم لنا الأشطر الأولى إشارة واضحة، فهي على شكل سؤال يتقدم عنه الشاعر بكامل الثقة: أجل. والسؤال يعبر بطريقة غير مباشرة عما يعبر عنه الشطران (المتعلق عليهما أغلاد) بطريقة مباشرة فمعها بالجداريات، لكن شعرياً، يقيم الإنسان فوق هذه الأرض». يتساءل هولدرلين:

هل يحق للإنسان

حين يملأ العناء حياته

أن يرفع رأسه إلى السماء ويقول:

أنا أيضاً أريد أن أكون هكذا؟

أجل.

فالإنسان لا يجهد نفسه من أجل أن يحظى بالجدارية إلا في ظل العناء الخالص. هنا يراكم «الجداريات». لكن من حق الإنسان أيضاً في نفس هذا المناخ، وانطلاقاً منه، ومن خلاله، أن يرفع بصره صوب السماوات. لكن النظر إلى الأعلى يقطع كل المسافة التي تفصلنا عن السماء، ومع ذلك يظل في الأسفل، فوق الأرض.

والنظر إلى الأعلى هو الذي يحدد الفاصل القائم بين السماء والأرض. وهذا الفاصل هو المقدار المخصص لإقامة الإنسان، وهو مقدار فطري مخصص لنا، وبفضله تظل المسافة القائمة بين السماء والأرض مفتوحة، وننقل عليه اسم (البعد meson des cimes). وهو قابل للقياس من طرف آخر في حين أنه يقيس نفسه بطرفي السماء. وهذا القياس الفطري لا يبداه الإنسان عند الحاجة، بل إن كينونته لا تتحقق إلا به. ولذلك يستطيع أن يحول دون إجراء هذا القياس أو ينقص منه أو يزوره لكنه عاجز عن التخلص منه. وقد اعتاد الإنسان دائماً أن يرتبط بما هو سماري ويقارن نفسه به. وإبليس نفسه جاء من السماء. ولذلك يقول هولدرلين في قصيدته: الإنسان يقارن نفسه بالآلهة فهي «المقياس» الذي يقيس به الإنسان إقامته ومقامه فوق الأرض وتحت السماء. وبهذه الوسيلة فقط يستطيع الإنسان أن يكون في مستوى كينونته، كما أن إقامته تستند على هذا المسح الجغرافي الذي يستوجب النظر إلى الأعلى، وعلى قياس البعد الذي يكون فيه للسماء والأرض موقع وهذا المسح Vermessung لا يقتصر على قياس الأرض وليس مجرد جيومترية (قياس جغرافي بالأمتار) بل إنه يقيس السماء لحسابه الخاص. وهو ليس علماً، أنه يقيس المساحة القائمة بين السماء والأرض خلال تجاذبهما. كما يفرض بالاقامة إلى بنيتها الأساسية.

والمسح الجغرافي للبعد هو العنصر الذي تتحقق به كفاءة

الى طرح السؤال التالي «هل تظهر مثلما تظهر السماء؟ ليجب في الحال: «هذا بالأحرى ما يبدو لي».

ونحن بدورنا نتساءل الآن: لماذا يميل الشاعر الى هذه الفرضية؟

ويقدم لنا المقطع الشعري اللاحق اجابة موجزة: «هو ذا مقاس الانسان». فما هو المقاس الصالح لقياس الانسان؟ هل هي الآلهة؟ كلا هل هي السماء؟ كلا. هل هو الجانب البادي في السماء؟ كلا. ان المقاس هنا يتمثل في الكيفية التي تظل بها الآلهة مجهولة، بما هي كذلك، ومتجلية من خلال السماء. فالاله يظهر بواسطة السماء، وهذا الانكشاف يظهر ما هو مخفي - لا بمحاولة اقتلاع ما هو مخبوء بل بالاعتناء بهذا الاحتجاب نفسه. وهكذا تتجلى الآلهة المجهولة، من خلال السماء، بما هي مجهولة. وهذا التجلي هو المقياس الذي يقىس به الانسان نفسه. وهذا مقياس غريب ومثير بسبب الطريقة التي يتمثل بها البشر عادة جميع الأشياء، وهو مقياس متعب بالنظر إلى الآراء اليومية التي تفهم بقليل من الجهد وترسخ عن طيب خاطر على أنها المقياس النموذج لكل تفكير وكل تأمل.

لكن لماذا ينبغي أن يمنع هذا المقياس، المثير لاستغرابنا نحن المحدثين، للانسان ويقال له؟ ولماذا ينبغي أن ينقل اليه عبر اجراء القياس أي بواسطة الفعل الشعري؟ لأنه بواسطة هذا القياس وحده نتمكن من ادراك كينونة الانسان، ولأن الانسان يحقق مقامه بقياس «ما فوق الأرض» و«ما تحت السماء» من الأول الى الآخر.

وكل من هذه الد«فوق» والد«تحت» تتعاضدان وتكافلان، ويتم توالجهما في هذا النطاق اللطري الذي يجتازه الانسان خلال مقامه الأرضي، يقول هولدرلين:

دائما يا عزيزي الغالي

مخفي الأرض

وتبقى السماء

لأن الإنسان مطالب بقياس نفسه كي يظل له مكان في هذا البعد.

ولذلك فهو في حاجة الى قياس يمكنه من الوصول الى هذا البعد.

وبادراك هذا القياس وضبط حجم امتداده واتخاذاه وسيلة لقياس الأشياء يتواصل الشاعر الى تحقيق كينونته الشعرية: (dichten) لأن الشعر هو اجراء القياس من أجل اقامة مسكن للانسان. ولأن، هل ندري ما هو «الشعر» بالنسبة لهولدرلين؟ نعم ولا.

نعم. حين يتضح لنا الأفق الذي ينبغي تأمل الشعر عبره، بما هو فعل قياس بامتياز. ولا ، بالنظر الى الشعر على أنه الفعل الذي

يصل فيه هذا القياس الغريب إلى البعد وقيسه. ومع ذلك فإن ما يثير الاستغراب هو أن هولدرلين يعتبر الشعر بمثابة فعل قياس. ونحن نتمثل القياس على المنوال المعبود: فمن خلال الاستعانة بالأشياء المعروفة والأدوات المرفقة والأعداد نتوصل الى تشخيص المجهولة ليصر معلوما ويتم حصره في عدد معين ونظام مرئي في كل وقت. وتنتو عن وسيلة القياس هاته تبعا لطبيعة الأجهزة المستعملة. لكن ما الذي يضمن لنا بأن هذا النوع المعبود من القياسة كاف، لكونه مثاقولا، لبلوغ كينونة القياس؟ فنحن ما أن نسمع بالحديث عن المقياس حتى نسارع الى التفكير في العدد ونتمثلها معا، القياس والعدد، على انها شيء واحد وكيمي وحين يعتبر هولدرلين الشعر بمثابة مقياس، ويمارسه كفعل قياس، يكون علينا أنناك أن نأخذ بعين الاعتبار، ونحن نفكر في الشعر، القياس المجري لحظة اتيان الفعل الشعري. ويكون علينا أن نحترس من طريقة اجراء هذا القياس، حيث لا نتقدم اليه لتأخذ، بل اننا نترك الأشياء التي تليق بنا نتقدم منها.

لكن ما هو المقياس المناسب للشعر؟ هل هو الآلهة؟ ربما كان هذا السؤال مستعصيا جدا على الانسان ومطروحا قبل الأوان. فلتنبأنا ان بالأسئلة حول ما يمكن قوله بصدد الآلهة، مستعجيين على ذلك بقصيدة هولدرلين «في زرقة السماء اللبذية يلعب...» حيث يستحضر الشاعر في كلامه المترنم صفاء السماء وأصداء مجاريها وأنفاسها، وحين يستحضر كل ذلك يجعله يلعب ويرين، ومن خلال التلغني بعلامح السماء يستحضر الشاعر ما ينكشف فيكشف بوضوح عما يستتر. ومن بين المظاهر المألوفة يعني الشاعر ذلك الشيء الغريب حيث يحيل اللامرئي على ذاته كي يظل كما هو: مجهول.

والشاعر لا يكتب الشعر إلا حين يمارس القياس ويوصف ملامح السماء مستسلما لمظاهرها كما ان الاسم المتداول حول الملحم والمظهر هو «الصورة Bild» ويتمثل جوهر الصورة في ابانة شيء ما. وعلى العكس من ذلك فإن النسخ والتقليدات هي مجرد تنويعات متحطة للصورة الحقيقية التي تعمل، مثل الملحم، على اظهار اللامرئي، وبذلك «تتخيله» من خلال ايلاجه في شيء غريب عنه. ولأن الشعر يقوم بهذا الاجراء الغامض فإنه يتحدث بالصوت. ولذلك فالصور الشعرية هي تخيلات، وليس مجرد أوهام، بل هي تخيلات باعتبارها تضمينات مرئية لما هو غريب في المظهر المؤلف. والقول الشعري للصوت يجمع ويوحد في فعل واحد صفاء الظواهر السماوية وأصداءها، وعظمة ما هو غريب وصمته. ولذلك يقول هولدرلين بعد مقطع «مفعا بالاجدارات لكن شعريا، يقدم الانسان فوق هذه الأرض»:

غير أن ظل الليل بنجومه

ليس أنقى من الانسان

المخلوق على صورة الإله

«... ظل الليل، هو الليل نفسه، وهو الظل، تلك العتمة التي لا يمكن أبداً أن تتحول إلى ظلمة خالصة، لأنها باعتبارها ظلاً تبقى مكونة للضوء ومنعكسة من خلاله». والقياس الذي يجريه الشعر يحيل على نفسه - باعتباره ذلك الشيء الغريب حيث يصون اللامرئي وجوده الخاص - من خلال ذلك الشيء المألوف، أي من خلال ملامح السماء. ولهذا فإن طبيعة القياس الأساسية هي نفس طبيعة السماء. لكن السماء ليست ضوءاً خالصاً. ويريق ارتفاعها هو في حد ذاته عتمة اتساعها التي تحتمي بها كل الأشياء. كما إن زرقاء السماء الشبيهة هي لون العمق. ويريق السماء هو شروق وغروب الفسق الذي يلف كل ما نعرفه، هذه السماء هي المقياس. ولذلك يجد الشاعر نفسه مضطراً إلى التساؤل: هل ثمة فوق الأرض مقياس؟

ثم يجب على مضمض: «كلا ولا واحداً؛ لماذا؟ لأن معنى «فوق الأرض» لا يدمم إلا بدوام إقامة الإنسان فوق الأرض ومن خلال هذه الإقامة يبقى على الأرض كما هي. لكن الإقامة لا تتحقق إلى حين يظهر الشعر وينشر وجوده بالكيفية التي نقدمها الآن: أي كقياس للمقاسة. فهو نفسه المقياس المرتب بالمعنى الخاص للكلمة، وليس مجرد قياس بواسطة مساطر مرقمة لوضع التصاميم. كما أن الشعر هو أكثر من فعل بناء، إذا كان المقصود بالبناء تشييد عمارات وتجهيزها. ويمقدار ما يكون الشعر مقاساً يحق بعد الإقامة فإنه سيكون هو «السكن»، الأساسي، فالشعر هو الذي يوفر لإقامة الإنسان كينونتها... وهو «الإسكان» الأصلي. وبذلك تكتسب عبارة «الإنسان يقيم بقدر ما يبنى» معناها الحقيقي. لأن الإنسان لا يقيم حقاً حين يقتصر على تنظيم مقامه في الأرض، تحت السماء، والاعتناء مثل فلاح بالأشياء التي تنمو، والانشغال في نفس الوقت بتشجيع المباني، الإنسان لا يستطيع البناء إلا إذا أقام بالطريقة التي يتخذها الشاعر المقياس، والإقامة الحقيقية تتوزع حيثما يوجد الشعراء، ويوجد من يضبطون المقاس للهندسة المعمارية وبناء السكن.

في الثاني عشر من مارس ١٨٠٤ كتب هولدرلين من Nürtingen إلى صديقه «ليوفون سيكدورف» رسالة جاء فيها: «إن الحكاية كروية شعرية للتاريخ وللهندسة السماء المعمارية هي في الوقت الحالي شغلي الشاغل والجرماني بوجه خاص، لأنها تختلف عن الحكاية الأغريقية».

شعرياً يقيم الإنسان

الشعر يشيد كينونة السكن. والشعر والسكن لا يتنافيان. بل انهما

يتعاضدان ويستدعي أحدهما الآخر بالتناوب. «شعرياً يقيم الإنسان». ونحن؟ هل نقيم شعرياً؟ نحن نقيم، على وجه الاحتمال، بدون شعر. وإذا كان الأمر كذلك أفلا يعني هذا أن كلام الشاعر والفن من خطئه؟ كلا. لأن صحة كلامه مؤكدة بكيفية أقل اقتناعاً. ولأن الإقامة لا يمكن أن تكون لا شعرية إلا إذا كانت شعرية في الأصل. ولكي يكون الإنسان أعمى ينبغي أن يكون مبصراً قبل ذلك. نقتطع الخشب لا يمكن أبداً أن تصير عباء. لكن حين يصيح الإنسان أعمى يجوز لنا أن نتساءل عما إذا كان عماء ناجماً عن خصائص وفقدان ألم عن فيض وزيادة.

يقول هولدرلين في نفس القصيدة التي يتروى فيها مقياس كل قياس:

«ريما كانت للملك أوديب عين زائفة». إذن، من الممكن أن تكون أقامتنا بدون شعر، وعجزها عن إجراء القياس، نابعين من افراط غريب ومغالة في القياس والحساب.

هل نقيم نحن بطريقة لا شعرية؟ كيف ذلك؟ هذا ما لا نستطيع في كل الحالات معرفته بالتجربة إلا إذا أدركنا معنى الشعر. هل يؤثر فينا هذا القلب *Renversement* هذه الكيفية اللاشعرية؟ لا يمكننا توقع ذلك إلا إذا ما ترسخ في ذهننا ما هو شعري. وكيف يمكن لعلنا ولا علمنا أن يكون لهما نصيب في هذا القلب؟ وفي أي نطاق؟ نحن وحدنا قادرين على إثبات ذلك إذا ما أدركنا أهمية الشعر. الشعر هو القوة الأساسية للإقامة الإنسانية. لكن الإنسان لا يمكنه أن يكون شاعراً إذا لم يكن قادراً على حب الإنسان وصون وجوده.

ولذلك لا يظهر الشعر الحقيقي في كل الحقب. متى يعيش الشعر الحقيقي بيننا؟ وكما الوقت يدمم ذلك؟ هذا ما يجيبنا عنه هولدرلين في المقطع الشعري الذي قرأناه أعلاه، فلنصنع إليه مجداً:

طالما سكن الود الخالص

قلب الإنسان

أسعفته النباهة

على أن يقيس نفسه بالآلهة

«الود» ما معناه؟ انه كلمة غير مؤيدة، لكن هولدرلين يلحق بها نعت «الخالص». وقد نقل الشاعر كلمة «الود» عن اليونانية.

يقول سوفوكل في قصيدة «Alkestis»

«الزراعة تجلب أختها دانما»

بدوام للرعاية يدأب الإنسان على مقارنة نفسه بالآلهة.

وحين، يحدث مثل هذا القياس يصبح الإنسان شاعراً، انطلاقاً من وجود الشعر ذاته. وعندما يظهر الشعر يقيم الإنسان فوق الأرض إنسانياً. وساعتها كما يقول هولدرلين في قصيدته الأخيرة «تكون حياة الناس حياة مقيمة *HABITANTE*».

دون أن تتداعى في الحكمة المهذار
دوامة الأكاذيب والخوف الذي من دون جدوى

سبيل لا يكون خدعة
كمساحيق وعطور الزينة البالية
ولا تأوهات الأداة المثلومة
ولا تلثم مجنون ليس له صاحب
سوى هذا العنيف، الأرق، ومن دون وجه.

إذا لم تعد رؤية المرئي محتملة،
وإذا الجمال لم يصبح لنا حقاً:
ارتعاش الشفتين، إذ تزيح الفستان قليلاً..
نبحث تحته أيضاً،
نبحث أبعد، هناك حيث تتعري الكلمات
وحيث يقودنا، لا ندرى، أي ظل أعمى
أو أي كلب، بلون الظل، مريض:
إن كان ثمة ممر، لا يمكنه أن يكون مرثياً
إن كان ثمة مصباح، سوف لا يكون مثل هذا
الذي
تحمله الخادمة، إذ تقف بخطوتين أمام الغرفة
ونرى يدها تصبح مثل وردة، وهي تحمي الشعلة
في حين تدفع يدها الأخرى الباب
إن كان ثمة كلمة مرور
فلا يمكنها أن تكون كلمة يكفي تسجيلها هنا
مثل شرط ضمان.

«فيليب جاكوتي» شاعر فرنسي. ولد بمودون- سويسرا
عام ١٩٢٥، شعره نشيد داخلي، شفاف، غالباً ما يرتبط
بالانفلات المؤلم للزمن بعد دراسته للأدب بلوزان. عاش
بعض السنوات في باريس كمتعاون مع ديار الطبع
مارمود. استقر بعد زواجه في ١٩٥٣ في القرية الصغيرة
غرينيوامام النهر (دروم) مصغياً لجريانه الكثيب،
مستأنساً بوجدته، له ترجمات كثيرة، أهمها لهوميير،
هولدرلين، ريلكه، أنغاريقي. أشهر أعماله الشعرية:
البومة ١٩٥٣ والجاهل ١٩٥٨، نزهة تحت الأشجار
١٩٥٧، عناصر الحلم ١٩٦٠، هواءات ١٩٦٧، دفاتر
صغيرة ١٩٩٥.

آه أصدقائي طوال فترة، ما الذي نصبح
دمناً يشحب، أملنا يضمحل
نجعل أنفسنا أكثر حرصاً وبخلاً
وبسرعة نلهم- كلاب حراسة همة دون أن
يكون هناك ما يُحرس أو يُعص
نبدأ نشبه آباءنا.

أليس ثمة من وسيلة للتغلب
أو على الأقل لئلا نهنهم قبل الوقت؟
قد سمعنا صرير مفاصل العمر
ذلك اليوم، حيث، ولأول مرة، تنفاجاً بأن نمشي
والرأس ملتفة الى الماضي
وفي تهيج لأن نتوح أنفسنا بالذكريات

أليس ثمة من سبيل

* أكاديمي من الجزائر

لنبحث بالأحرى فيما يتجاوز الإدراك
أو بواسطة ما لست أدري من حركة، من قفزة
أو نسيانٍ لم يعد يُسمى لا «البحث» ولا
«الإيجاد»

آه أصدقائي الذين صاروا تقريباً شيوخاً،
وبعيدين

أحاول أيضاً ألا أعود إلى ما هو خلفي من أثر،
تذكرُ نبتة الغبيراء، تذكرُ شجرة الزعرور
المشعة في سهرة عيد الفصح.. والقلبُ
يحاول حينئذ ألا يذوي
ألا ييكي على الرماد.

أحاول
ولكن ثمة كثيراً من الثقل في الجهة المعتمة
حيث آراننا ننحدرُ

ونتعذّل مع اللامرئي كل يومٍ
من يستطيع تحمّل المزيد
ثم من قد استطاع.

يمكن أن نرى أيضاً هؤلاء النساء- في الحلم أو
اليقظة

ولكن، دائماً داخل سياج امتداد الليل،
تحت لُبدٍ من شعرهن الخيولي، هانجات
ذوات أعين مستطيلة ناعسة، لها لمعانٌ لباس
الجلد،

هو ليس لحماً معروضاً على واجهاته الجديدة
التي من قماشٍ
والذي، هو صفقة جيدة يومية، أن يلتهم دفعة
واحدة

بين شرشفي سريبر
ولكنه الحيوان الأخب الذي يتعرى والذي يُتكهنُ

وهو غيرٌ متميز جداً عن حُليه، وعن دانتيلاه
أكثر مما تتميز الموجة اللثوية عن زيدها.

الحيوانُ الناعمُ الذي يريد الجميعُ اصطيداه
والذي لا يطالها منهم أكثرهم تسليحاً
لأنها مخفية بعمقٍ في جسدِها ذاته

حيثُ لا يصل إليها وهو يزار لاتنصار مزعوم،
لأنها فقط مثل العتبة

لحديثها، أي صدع بالليل لا يهزُّ منها الجدار،
أو مثل فتح له مذاقٍ فاكهةٍ ذائبة
فاكهةٍ، ولكن، لها نظرة ودموع

إذا تمددت على الأرض
فهل ساسمُح بكاء هذه التي هي تحت
الخطوات المتسكعة في الأروقة الباردة
أو المتعثرة وهي تفرُّ في الأزقة الفاحلة؟

عندي في رأسي، في الليل، رؤى
من شوارع، من غرف، من وجوه متداخلةٍ
ومكتظة

أكثر من أوراق أشجار الصيف
وهي نفسها ممتلئة بصور وأفكار

إنها مثل دوامة من مرايا
مضاهٍ بشكل سيئ، بمصاييح باهتة.
أنا أيضاً، في مخمل الأيام الماضية
فكرت في أن أجِد لي مخرجاً.

أنا أيضاً تحسرتُ على غياب أجساد،
أنوار ساطعة ملء رأسي، وأشعة
في أبواب سقف لنهرٍ ملهمٍ
أتذكر أفواها من الرغبة لا تعب على ضفتيه.

كل هذا بالنسبة لي الآن، هو تحت الأرض
وأذني تسمعه لاصقة بالعشب

من خلال ما في حالة خوفه من رعد
وضربات منشار الحشرات المنتحب
أعطوه الاسم الذي تشاؤون، ولكنها هنا
بال تأكيد. "
إنها تحت معتمة وتبكي

توقف أيها الطفل
عينك لم تخلقا لرؤية مثل هذا،
أغمضهما لمزيد من الوقت، ثم عميقا
ثم كأعمى
آه، فترة أخرى، تناسى الأمر
ولتبق عينك مثل سماء ساذجة.
أجن العصافير والضوء
مزيداً من الوقت..
أنت الذي يكبر، مما مثلما رعدة ملتمة
أو تراجع- إن كنت لا تريد أن تصرخ من الرعب
تحت كلاب الحديد.

أسرع في كتابة هذا الكتاب
أنتم هذه القصيدة اليوم، وبسرعة
قبل أن يدركك عدم الثقة بالنفس
أو يمسك المكفهر من الاسئلة فيضلك
ويجعلك تتعثر،
أو ما هو أسوأ من ذلك.
إجر إلى منتهى السطر
قبل أن يجعل الخوف يديك ترتعشان،
الخوف من الخوف،
قبل أن يتخلى الهواء عما أنت متكئ عليه لمزيد
من الوقت،
الجدار الأزرق الجميل

في بعض المرات يفقد الجرس توازنه في برج
العاج،
ويتأرجح حتى أن الجدران تصدع.
أكتب، ليس لك ملاك كنيسة لوديسي Laodicee
ولكن دون أن تدري لمن
في الهواء بإشارات خفافيش، مترددة، قلقة
بسرعة، أعبر هذه المسافة بيدك
أعد الربط، وانسج بخفة مرة أخرى، أكنسنا.
نحن المخلوقات المرتعدة، حيوانات الخلد الخرقاء
غطنا بآخر ذيل مذنب من نهار
كما تفعل الشمس بأشجار الجور
وبالجبال.
أنهض بالكاد، وأشهد.
هناك ثلاثة أنواع من الضوء، يمكن القول:
ضوء السماء،
والذي من الأعلى يسيل في، وينمحي
والذي كفي ترسم ظله على صفحة الورق.
الحبر يمكن أن يكون الظل
هذه السماء التي تعرني وتذهلني
كم نريد الاعتقاد بأننا معذبون
لكي نجعل السماء أكثر ظهورا ولكن هذا العذاب
يذهب بها في تحليقه
والشفقة تغمر كل شيء، وهي تشع بدموع،
أكثر مما هو الليل.

مختارات شعرية لفرناندو بيسوا من ديوان «رائي القطيم» لألبرتو كاييرو

ترجمة وتقديم المهدي أخريف *

ألبرتو كاييرو داسيلبا، الذّ الأول الذي خلقه بيسوا وأصبح معلمه ومعلم الانداد الآخرين، رئيس، كامبوس، باشيكو، انطونيو مورا..

ولد في لشبونة يوم ١٦ ابريل ١٨٨٩. ومات مسلولاً في لشبونة ذاتها عام ١٩١٥. أمضى الشطر الأكبر من حياته القصيرة في ضيعة صغيرة واقعة على ضفة المجرى السفلي لنهر التاج قرب العاصمة حيث تفرغ في عزلة كاملة، لتأمل الطبيعة، مهووساً عبر نثرية أشعاره «ببساطة» و«طبيعية» كل تلك الأشياء التي «يراهها الانسان ولا يراها». قائلاً عن نفسه: «لست شاعراً: أنا أرى وحسب».

تلامذته يعتبرونه «شاعراً طبيعياً» بيسوا يؤكد عدم تلقيه لأي تكوين دراسي لا متوسط ولا عالٍ، ويقول عنه: «انه يكتب البرتغالية بشكل سيء». أما ريكاردو رئيس أقرب تلامذة بيسوا اليه والمؤتمن على أسواره فقد كتب مقالاً طويلاً جاوز العشرين صفحة مكرساً لدراسة شعر كاييرو بعد وفاته كان من المفترض أن تصدر باعتبارها التقديم الملائم لأعمال الشاعر التي تولى كاييرو أمر اخراجها للنشر. ومما تضمنته تلك الدراسة النابضة:

«كاييرو مثل جميع الشعراء الكونيين، شاعر ببساطة مطلقة، ليس كممثل أشعاره ما يحيا بمنأى عن المخترعين المحدثين للانطباعات، وعن صاقلتي الأحاسيس البسيطة. وعمن يلوكون ويظلون يلوكون الروح ذاتها حتى اضاعتها: اضاعة اللباب الهلامي للأحاسيس اللامعينة.

كل الشعراء الكبار بسطاء، وان ما بدوا عسيري الفهم، فلأن بساطتهم تحوي مبادئ جديدة، تصورا جديداً عن الأشياء يمضي لجذته، ولا لغموضه، إلى ما هو أبعد من العادات الذهنية التي تشترط عملية الفهم...».

* شاعر ومترجم من المغرب

راعي القطيع (١)

-١-

لم ارفع قطعاناً قط،
لكن يبدو كما لو أنني رعيتها.

روحي أشبه بالراعي

تعرف الشمس والريح

من يد الفصول تمضي

ناظرة تواصل المضي.

سلام الطبيعة بلا بشر

إليّ يأتي للجلوس بجاني.

لكنني إزاء التخيّل أغدو حزناً

مثل غروب شمس

عندما يدب النشاط في أعماق البطحاء

ويكون الليل قد تسلل

مثل فراشة عبر النافذة.

غير أن حزني كله هدوء

لأنه طبيعي وصحيح

ولأنه هو ما يجب أن يعترى الروح

عندما تفكر أنها موجودة

بينما يداي بلاوعي تقطفان أزهاراً

مبتهجة خواطري

مثل جليلة أجراس

فيما وراء منحني الطريق.

ما يحزنني فحسب هو معرفتي بابتهاجها.

لأنها ، لو لم أعرف،

ستكون حزينة مبتهجة

بدل أن تكون مبتهجة حزينة.

مزعج هو التفكير كالسير تحت المطر

عندما تشتد الرياح وهطول المطر.

لا مطامح لدي ولا رغائب

كوني شاعراً ليس مطمحني الخاص

هو طريقي في أن أكون وحيداً.

إذا كنت ارجب أحياناً،

بواسطة التخيل، في أن أكون خروفاً

(أو أكون القطيع بكامله

حتى أمضي مبتعراً عبر المنحدر

حاسماً أنني مجموع أشياء كثيرة محظوظة في آن واحد)

فلأنني فحسب أحس ما أكتب حال غروب الشمس

أو حالماً تمرر غيمة يدها فوق النور

بينما السكون يخترق العشب.

حينما أجلس لكتابة أبيات

أو، حينما أكتب، متجولاً عبر الطرقات،

أبياتاً على ورق موجود في تفكيري،

أحس عصا الراعي بين يدي

وأرى لي وجهاً

في قمة رابية،

ينظر إلى قطيعي ويرى أفكاري،

أو ينظر إلى أفكاري ويرى قطيعي،

وهو يتسم بغموض كمن لا يفهم ما يقال

ويريدُ التظاهر بالفهم.

أحيي جميع من يقرؤني

نازعا قبعتي ذات الطرف الواسع

عندما يقع بصرهم عليّ بياهي

وأنا بالكاد أظهر سريعاً على قمة الرابية

أحييهم وأعني لهم الشمس،

والمطر، عند الضرورة،

وأعني لمنزلهم مقعداً وثيراً

جنب نافذة مفتوحة،

فيه يجلسون لقراءة أشعاري.

وليفكروا، وهم يقرؤوني

أنني شيء طبيعي تماماً:

مثل تلك الشجرة المعمرة التي كانوا، يتهاكون

صفاراً، على ظلها، متعبين من اللعب،

وهم يمسخون العرق من الجبين المتقد

بكم السترة المخططة.

-٢-

نظرتي صافية مثل عباد الشمس.

عادتي السير عبر الطرقات

والنظر إلى اليمين إلى الشمال

على الورا من حين إلى آخر

وما أراه كل لحظة،

هو ما لم أراه قط من قبل،

وهو ما أتأكد منه جيداً.

أجيد الإحساس بدهشة الطفل

أثناء الولادة،

إذا تنبه حقاً إلى أنه قد ولد.

أحسني مولوداً كل لحظة

إزاء الجدة الأبدية للوجود.

أومن بالعالم إيماني بأقحوانة،

لأنني أراه. لكن بدون أن أفكره.

لأن التفكير هو عدم الفهم.

لم يُخلق العالم لنفكر فيه

(أن أفكر معناه أن بي رمداً في العينين)

ولكن ليرى ويتقبل...

لا أملك فلسفة أنا أملك حواساً

وإذا كنت أتحدث عن الطبيعة فليس لأنني أعرف ما هي،

وإنما لأنني أحبها، أحبها لذلك بالذات،

لأن من يحب لا يعرف أبداً ما يُحب،

ولا يعرف لماذا يحب، ولا ما هو الحب..

الحب هو البراءة الخالدة،

والبراءة الوحيدة هي عدم التفكير.

-٣-

في المساء، وأنا أطل من النافذة،

عارفاً، مواربةً، أن ثمة حقولاً قبالي،

أقرأ، أقرأ كتاب نيساريو ميردي

حتى تضطرم عيناى

لكم أرني حاله! قروياً كان يمضي

سجيناً بلا قيود عبر المدينة.

غير أن الطريقة التي كان ينظر بها إلى المنزل

والطريقة التي بها كان يراقب الشوارع

وغط الاهتمام الذي كان يديه تجاه الأشياء،

كانت مما يديه من ينظر إلى الأشجار،

ومن يخفض العينين، في الطريق الذي يسير فيه،

مُحدقاً في الزهور التي في الحقول...

لذلك انطوى على ذلك الحزن الكبير

الذي لم يَبْخُ به قط

لكنه كان يسير في المدينة كمن يسير في الحقل

حزيناً كمن يضغط على أزهار في كتب

ويضع نباتات في أوانٍ...

-٤-

هذا المساء أطاحت العاصفة

بمنحدرات من السماء السفلى

مثل جلمود ضخم...

كما لو أن أحداً من نافذة عالية

نفض شرفاً،

فأحدثت الفتاتان، وهي تسقط مجتمعة

دوياً لدى سقوطها،

وقد أزر المطر من السماء

وسود الطرقات...

عندما رجفت البروق الهواء

وهوت الفضاء

مثل رأس هائل يقول لا،

لا أدري لماذا- ولم أكن فزعاً-

شرعت في الصلاة لسانطا باربرا

كما لو كانت الخالة العجوز لأي كان...

آه، ذلك أنني بصلاتي لسانطا باربرا

أحسستني أكثر سداجة

مما أحسنتني

أحسستني عائلياً ومنزلياً

أمضي بهدوء حياتي،

مثل سور البستان

ممتلكاً أحاسيس وأفكاراً

مثلما الوردة تمتلك العطر واللون...

أحسستني أحداً بمستطاعه الإيمان بـ: سانطا

باربرا

آه، من استطاعني الإيمان بـ: سانطا باربرا

(سيفكر بماذا

ذلك الذي يؤمن بوجود سانطا باربرا؟

أسيفكر بأنها مشخصة ومرئية؟)

يا لها من خدعة ماذا تعرف

الأزهار، الأشجار، القطعان،

عن سانطا باربرا؟... لو بوسع غصن شجرة

أن يفكر، لما أمكنه البتة اختراع قديسين

ولا ملائكة...

بوسعهم أن يتصور الشمس إلهاً،

والعاصفة حشداً من البشر الغاضبين فوقنا...

آه، حتى أكثر الرجال بساطة

مرضى ومريكون وأغبياء

أمام ما يميز وجود الأشجار والنباتات

من صحة وبساطة خالصة

وتفكيري في هذا كله،

أحسست من جديد بأنني أقل سعادة...

أمسيت كدراً مريضاً وصموتاً

مثل نهار ينذر بقدوم عاصفة لكنها

لا تجيء حتى مع حلول الليل...

-٥-

التفكير في الله عصياناً لله،

لأن الله شاء ألا نعرفه،

لذلك لم يظهر لنا..

لنكن بسطاء وهاندين

مثل الجدائل والأشجار،

سوف يحبنا الله ويجعلنا جميلين

كالجدائل والأشجار،

ويهبنا زهوراً في الربيع

ونهاراً يحملنا عندما تنتهي حياتنا...

-٦-

من قرنتي أرى كل ما يمكن أن يرى من الكون

في هذه الأرض

لذا كانت قرنتي كبيرة مثل أي أرض أخرى،

ذلك أنني بحجم ما أراه

لا بحجم قرنتي..

الحياة في المدن أصغر من الحياة

هنا في منزلي بأعلى هذه الرابية.

في المدينة تُغلق المنازل الكبيرة الرّؤية بالمنزلاج،
تُحجب الأفق، تدفع بنظرتنا بعيداً عن السماء كلها،
تصغرنّا لأنها تأخذ منا كل شيء حتى القدرة
على النظر

وتفقرنّا لأن ثروتنا الوحيدة هي النّظر.

-٧-

راعي قطع أنا

والقطيع هو أفكاري

وأفكاري كلها أحاسيس

بالعينين أفكر وبالأذنين

بالبدين وبالقدمين

بالأنف والشم

أن أفكر في زهرة هو أن أراها وأشمها

أن أكل فاكهة هو أن أعرف معنى الفاكهة

لذلك عندما أحسني حزيناً

في يوم حار،

لاستمتاعني به زيادة على اللزوم،

أرغمي بالطول على العُشب،

وأغمضُ العينين الدافقتين،

أحس بكامل جسمي ملقى على الواقع،

أعرف الحقيقة وأكون سعيداً.

-٨-

مرحى براعي القطيع،

هنالك جنب الطريق،

ماذا تقولُ لك الريح التي تمر؟

«تقول إنها ريح تمر

وقد مرت من قبل،

وستمر من بعد.

وأنت ماذا تقول لك الريح؟»

«أكثر من ذلك بكثير تقول لي.

تكلمني عن أشياء كثيرة أخرى

عن ذكريات ونوسطالجيات

وعن أشياء لم تحدث قط.»

«أنت لم تسمع أبداً مرور الريح.

فالريح فحسب تتكلم عن الريح

ما سمعته كان كذباً

والكذب فيك وحدك أنت»

-٩-

ليت حياتي كانت عربة ثيرانٍ

تأتي صارة، في غديةٍ باكراً، عبر الطريق،

وإلى حيث أتت، تعود من بعد،

في الليل تقريباً على نفس الطريق.

لن أجبر على امتلاك أمنياتٍ- سيكون عليّ أن

أملك

عجلات وحسب...

شيخوختي لن يكون لها تجمّيع ولا شعر أبيض..

عندما ينتهي دوري سينزعون العجلات لي

وسأبقى مقبواً مكسوراً في قاع وهذه.

ورعما يصنعون مني شيئاً مختلفاً

فلا أعرف شيئاً عما سيصنعونه بي...

لكن أنا لست عربةً، أنا مختلف،

بم أنا مختلف واقعيّاً، هذا ما لن يقولوه لي أبداً.

بعدئذٍ ستنمو الأعشاب وستغطي بالكامل...

ستمرّ الأشجار، وقد كففتُ عن الوجود،

ستلتهمني الأرض، أنا الذي كنتُ حديداً وخشياً
ساعودُ إليها،
سامضي رأساً إلى قلب الأرض مثلما الروح نحو
المسيح.

- ١٠ -

أي خليط من الطبيعة في صحنى
أخواتي النباتات
رفيقات الينابيع، القديسات
اللاتي لا أحد يصلي لهن...
ثم يقطعن ويؤتى بهن إلى مائدتنا.
وفي الفنادق ثمة الزبناء الصاخبون
الذين يصلون بأحزمتهم،
يطلبون (سلاطة) بلا مبالاة
بدون أن يفكروا، في أنهم إنما يطلبون من الأم
الأرض

طراوتها وأبناءها الأوائل،
الكلمات الخضراء الأولى التي تملكها،
الأشياء الحية القزحية
التي رآها نوح
عندما انخفضت المياه وظهرت
قمم الجبال الخضراء المغمورة بالفيضان
وتبدد قوسُ قزح
في الفضاء الذي ظهرت فيه الحمامة...

- ١١ -

ليتني كنت غبار الطريق
تدوسني أقدام الفقراء...
ليتني كنت الأنهار الجارية،
والغسالات منتشرة على ضفتي

ليتني كنت شجيرات الجور في حواشي النهر
وليس لي غير السماء من فوق والماء تحتي...
ليتني كنت حمار الطحان
وهو يسوطني ويريدني...
ليتني قبل ذلك أكون من عبر الحياة
يمضي ناظراً خلف ذاته شاعراً بالغم...

- ١٢ -

عندما يُطلّ القمر على العشب
لا أدري بأى شيء يذكرني..
بصوت الخادمة العجوز يُذكرني
وهي تقصّ عليّ حكايات الجنّيات،
وكيف كانت العذراء تسير في ثياب المتسوّل
عبر الطرقات
تغيث المعتدى عليه من الأطفال.
إن كنتُ فقدتُ الاعتقاد
بحقيقة ذلك
فلماذا يُطلّ القمر على العشب؟
مريضاً كتبتُ هذه الأغنيات الأربع.
هي ذي مكتوبة لست أفكرُ إلا فيها.
لنستمع، إن استطعنا، ممرضنا.
لكن لا نحسبهُ أبداً صحةً
كما يفعلُ الناسُ
عيب الناس ليس في مرضهم:
بل في تسميتهم مرضهم صحةً
لذلك لا يبحثون عن العلاج
ولا يعرفون، في الواقع ما المرضُ ما الصحة.

١ - هذه الصفحات لم يسبق لي نشرها قط من قبل، وهي غير واردة في الصفحات العامة من شعر يسود. الصادرة من المجلس الأعلى للقائمة في القاهرة عام ١٩٩٨

وحيد كحبة رمل

هاروق شوشة *

والريح ميتة ما تزال!

هل تجالس نفسك كل مساء،
وحيداً كحبة رمل،
ثمّ يداً في الفراغ لتمسك حبة رمل،
وتلصق وجهك، كفك بالأرض،
تسمع صوت انفجار بعيد،
يدمدّم في رحم الأرض،
- هذا الوليد الذي يتخلق -
صوت انهيار الصخور التي لم تعد جبلاً
كان،

حين تهاوى
وصار الرماذ دليلاً يطالعه العابرون
الذين يرومون منفى
وأرصفت لم تعد
ومقاهي كانت تلمُ الشتات،
وتطلق حُلم الدخان،
دخان المراثي التي تتجسّد
ها أنت تلمسها...
ما الذي في يديك؟
السديم!

الشواهد في الأفق شاخصة،
هل ترين؟

الشواهد فوق القبور،
وفي مدرج الرمل،
تسبح في ثبح الغيم،
تعلن عن ماتم لا يفيض،
وعن نسوة في السواد
يطالغن - في آخر الليل - أول خيط،
ويسلدن كل الستائر،
- يوم جديد سيولد -
لا مهرب الآن من ورطة العيش،
لا قفز فوق الذي لم يجئ،

الشواهد فوق القبور،
القبور الشواهد،
والغيم - منعقداً - يتكاثف
هل؟

هل تصير السماء احتمالاً؟
وماذا إذا العمر أفلح؟
ليت البروق توافي!
هنالك،
نحن وقوف على حافة المنحنى
لا حراك،
ولا خطو إلا إذا هبت الريح،

* شاعر وكاتب من مصر

أنتِ تكسبين - مع الوقت -

قيمة نحو العناصر،

حين تبين عبر خريطة هذا الموات البذيء

احتمالاً لخطو يدب

وارجوحة لوجودٍ سقيم!

في يديك مفاتيح كل الفضاءات

فانتزعني قشرة الكائنات

وانسجمي ملء ذاتك

صولي،

وجولي

لعلك فاكهة للمواسم

أو عودة لزمانٍ قديم!

كيف لا أستديرُ إليك؟

أحاورُ هذا البهاء

وأغرق في الظل وجهي

مغتسلاً بالذي يتساقط

من مائك الممعدني

منطلقاً كالنسيم..

وحده - الآن - وجهك بمنح ماوى

ويفسح مهجع ضوء

لضيف، وحيد، شريد، مقيم!

أنا ذا أستدير، فلا أستدير..

تبيست،

حين التفت..

فليس سوى مشهدٍ يتكرر

والوقت عبء جسيم!

* * *

هل تريدن شيئاً من الحلم؟

إن لك الآن ما تشتهين

فمدي يديك..

العناقيد جاهزة للقطاف

المروج مُموج بما يحملُ الطفل،

ليس سوى حفنةٍ من بكاءٍ لدي،

وبعض اشتياقي..

وعين ترى.. لا ترى،

وفؤادٍ كظيم!

أنت..

هل تطلعين من البحر؟

أم تخرجين من الأرض؟

أم تبدلن بهائك من شرفة النجم

منسكباً كالنعيم، الذي قيل عنه!

النعيم المقيم!

ما الذي الآن يصدّق..

هذا الذي نحن فيه، كلانا، هنا

شررٌ يتطاير..

في لحظةٍ يستحيلُ رماداً،

ومحض انهيار،

وأنشودةٍ من جحيم!

* * *

شذرات من سفر تكوين منسي

(مقتطفات)

ترجمة: مبارك وساط*

عبد اللطيف اللعبي

القاسي	وخاصة رحيله	في البدء كانت الصرخة
فصل مديد	لم يعلمها أحد	ومذاك كان الشقاق قد حل
شقاء لاهب مضاد للآزهار	ولا أحد سيعلمها	كان لا بد من كائن ناجح
ذاك كان هذيان الحمى المبدع	الكلام يوجزها	متبقي من عصر آخر
تجاعيد الوليد	حين لا يحرفها	منتم إلى كون آخر
		لم يطله الاندحار
والانتظار ذو سمات الحداد	الفجر مسكنها	كان لا بد من عالم بالتصت
بأساء المزدهر	والليل موطنها	يرتوي بالصرخة قبل أن يقول:
(...)		
ليس هنالك سوى الانتظار	يعلموها دوران الأجرام قليلا	الصرخة لا تسمع
ولغزه	قليلا جدا	إنها سابقة على السماع
والأسئلة تزدرد الأسئلة	وفي خضم الكارثة	الصرخة ليست من هذا العالم
	لا تضحي مبهورة الأنفاس	حيث النظر
ما يتبقى منها		ليس بعد إلا اقتراضا
فلعل لاذع هو طائر تحت	لأن للصرخة	البُثم لا يكفي لأدراكها
اللهاة	حس اللياقة	الصرخة أمر كامن
دليل على اللعنة تشكله	إنها المعنى	استشراف
الحجارة	الذي ينضج في جو الرعب	عن مبررها
التي يقذف بها أكثر من مرة	الرسالة التي تدمر نفسها فوراً	لا تدري إلا اللزوم
لتزجية الوقت	(...)	عن طول عُمرها
الانتظار كفن	ذاك كان فصل الانتظار	لا تعرف إلا أنها معمرة
مطرور منذ الولادة.		الصرخة هي الضوء الأخير

* شاعر ومترجم من المغرب

ثلاث قصائد تلقى

باسم المرعبي *

الجدور

الجدور، الجدور
لولا هذي الجدور
لتفككت الأرض

وانشقت

أو تداعت

كجبال الجليد

الجدور، الجدور

الجنين بها مشبك

في الرحم

الجدور، الجدور

موصولة، لانفكاك لها

سرية

أو مجاهرة

بين آدم وحواء

الجدور وحده

يصل المنفي

أو دمعته..

بتراب الصرخة الأولى

انتظار

وقبل أن ينام،

* شاعر من العراق يقيم في السويد

كلّ ليلة

يصغي إلى السكون

في سباته العميق

يخيط كلّ شيء

الصمت في النجوم،

في انطفائها البعيد

في دقائق الظلام

في انتحار قطرة التدى

وفي هجوع عشبة

أو ريشة لطائر يموت

وقبل أن ينام

كلّ ليلة

يصغي الى السكون

في انتظار ...

علامة الإعصار

صورة

الرجل العجوز

في الحديقة الفارغة

يبحث في دفتره

عن صورة حائلة

يرفو بها أيامه الزائلة.

خجلٌ يمشي وحيداً

جرجس شكري *

إنها جارتني
تعلق زوجها في جبل الغسيل
وتحكي له
عن تاريخ لم يستر عورتها .
أرتب خوفاً
وأترك الزوج معلقاً في الهواء
بلا تاريخ .

-٦-

أخيراً
جاء الريد بالنفايات
كان الملك يطحن رأسي
وينجز أخوتي للعاصفة
ولأنه لا بد أن يحتاط
أمر الرعية بحفظ جدول
الضرب
صباحاً ومساءً .

-٧-

لا تقلق ..
أيضاً للمقبرة أخوة
وأبناء عاطلون
وخجلٌ يمشي وحيداً
يحرص نومهم
حين يعلو شخير الملك .

ولم أجد كما كنت أبدأ.

-٣-

هل أنت ميت
نعم .
وعندك قبر
نعم .
وتحب الموت
نعم .
هل أنت حي
نعم .

وعندك حياة

نعم .

هل تعرف طريقاً ؟

-٤-

فجأة
تسلقت كل سنواتي
وهبطت خائفاً
الشوارع كلاب ضالة
بلا أسنان
والخوف صارت له
يدان وساقان
ووجوه سمكة .

-٥-

أنت ماذا تفعلين ؟..

-١-

دجاج أعمى من عمر جدي
ملاً سراق العزاء ويضحك
قد يسون خونة
يطبخون فرحاً فاسداً
لشعوب فقدت فمها
وكومبارس يهبطون من نصوص
بالية
لا يرقصون كعادتهم
فقط يأكلون النهاية

ماتت

ماتت .

لم تعد تحتاج بهجة صيف

لم يعد يؤلمها شتاء

صارت جثة

صارت رقيقة

كموت .

أين ندفنها ؟..

لو أن معدتي تقدر أن تهضم

مدينة

لَفعلت .

-٢-

أذكرُ ...

ذهبت إلى السوق

اشترت زماً بساقين خشبيتين

* شاعر من مصر

ثلاث قصائد للعراق

هايز ملص *

إلى الشاعر الكبير سعدي يوسف

١ - حمورابي

٢ - البصرة

العجوز	مُسَوِّرة بالعنكب	أبناؤك	لا يخيفهم الموت
المتكئ	هذه الشمس	فامنحهم	فامنحهم
على	فارس يمتطي	بعض الحياة.	
كلمة	قطعة ميتة		
يتسلق	زئير ولا سباع	٢ - بياض	
أبجدية	في الفلاة	في المقهى الباريزي	
غصناً.. غصناً	جثث سقطت	الحميم	
في صعوده	فجأة	على شاطئ «السين»	
ينزف	على الرمال	يصحب لحنُ الجاز الحزين	
الحروف	كانما	«بغداد كوفي».	
صوتاً... صوتاً	من سديم	المرأة المسنة	
فتتهاوى الألواح	كواكب خفية	الباحثة عن حُب	
مستسلمة	تندافع الكواسر	تشهق يائسة:	
لُذوار البداية	تنهش	بغداد لا تزال بعيدة...	
على	لحم «البصري» الغض	يتصدى لها الصدى:	
عناقيد قنبلة،	فيأخذها معه	بغداد لا تزال...	
صرير وحشٍ فولاذي	إلى الصمت	والجاز	
هانج	لتزهر بعد أزلٍ	في نيو اورليانز	
يأتي العدم	حقل يتروّل	يجتر صمته الذليل	
يقتلع	أسود	في حضرة «التفتيش»	
الدمعة	مضيئاً	يشهد	
والأبجدية	تقتل حوله	استنساخ بشرية جديدة	
يترك العجوز	القبائل	بيضاء	
معلقاً	والصلوات	تحب الديمقراطية	
بين الشجرة	واللغات	البيضاء	
ونحيتها.	بصرة... يا بصورة	وتشد كل صباح	
		«أمريكا فوق الجميع».	

* كاتب من سوريا يقيم في باريس

هدى حسين *

الغريبان الجدد

نحن الغريبان الجدد
نشهد كل الخراب بلا فعل مؤثر:
فعلنا يأتي فيما بعد
عندما تنتهي الحروب
سنعلم الناجين كيف يدفنون الجثث
الناجون عليهم
لو أن التاريخ يعيد نفسه فعلاً
أن يشبهوا قابيل
نحن الغريبان الجدد
سنساعد قابيل على دفن آخر أثر
للجريمة
لكننا
لكي نقوم بدورنا العظيم في تاريخ البشرية،
علينا
أن نختار من بيننا ضحية
ونقتلها
وننتظر حتى تنتهي الحرب
حاملين جثة الغراب المختار
لا نواريه التراب حتى يلتفت المنتصر
ذلك لو أن الحرب مازالت تحمل
من صفاتها الوراثة القديمة
نصراً وهزيمة.

قد ننتظر كثيراً حتى تنتهي الحرب
وقد تتعفن جثة غرابنا في أيدينا انتظاراً
لكن
ماذا يهم

* شاعرة من مصر

ولدينا من الغريبان الكثير
ويمكننا
أن نقتل واحداً كلما توهمنا أن الحرب اوشكت
أن تنتهي
نحن الغريبان الجدد
شهداء على عصرنا
شهداء
شواهد على عصرنا
شواهد

قبح الطعام

لأنني هنا سألعن
فلن أذهب بعيداً
اللعن مسؤولية كبرى
في هذا العالم الذي أصبح
على شفا الموت جوعاً

القبح الذي على النار منذ خمسين ألف عام
يطبخ فيه مفهوم الأمومة والصبر والأمل
بحاجة إلى أطفال ينشغلون عن الحليب باللعب:
هيا نصنع عالماً
وننشغل به
قبل أن يشدوننا من قفانا إلى الخدمة العسكرية
أو إلى مقصلة الزندقة.
من قال إن الأرض كروية مات
ليس لأنه اعتقد ذلك
لكن لأنه قال.
ولأنني هنا مازلت

على هذه الأرض
الكروية
فسالعب
في صمت
وعلى من يريد أن يعرف
أن يشاركني اللعب
حتى يفضح الوهم الذي في القدر
أو تنتج لعبتنا
قوانينها.

لامي
السلام للموتى
وللجرحى الدعاء
أن يموتوا بسلام
ولي
أن أبحث عن دور
غير الكتابة
كأن أمرض قلب أمي
الذي يتنفض للأخبار
وأسدد فاتورة كهربائها
أناولها الدواء
وأوسد لها السرير
وأغلق التلفاز
بعد أن تنام
بسلام
كالموتى
عليّ أن أحمده الله
لأن لي أمّاً
لم تمت بعد
بسببها
لن أتعلم التمرض
ولكن أذهب إلى حيث الجراح
محدودة بحدود الجسد

الموتى محظوظون حقاً
ولنا نحن الأحياء أن نقع
في هوة الحرب
فريسة
لعيوننا التي ترى
ولأيدينا المقطوعة إذ سرقنا
قطعة من الشمس
لنرى
فاحترقنا بما نرى
أي دور كنت سألعبه
لو ماتت أمي
أي دور
هنا
حيث الكلمة لم تعد تخلق كوناً
ولا تصلحه

إنهم يصنعون الخبز
في الركن الملتهب من الشارع
أي شارع
يصنعون الخبز
يشعلون النار في الأفران
يحرقون جباههم وأيديهم
وهم يصنعون الخبز
نهلل لمصر في كأس العالم
وهم يصنعون الخبز
نصرخ ضد الحرب
وهم يصنعون الخبز
نقاطع البضائع الأمريكية
ونحتج على غلاء الأسعار
وهم يصنعون الخبز
نقاتل في سبيل حقوق المرأة
وهم يصنعون الخبز
تسقط حافلة من أعلى الكوبري

ينقلب قطار في الصعيد
نأسف للضحايا ونأثر
بمشاهد الجثث الدامية
نسخر من قلة قيمة الإعانات المصروفة للأسر المنكوبة
وهم يصنعون الخبز

نسترق من الوقت والمجتمع المعادي لحظرات
نحب فيها بعضنا بعضاً

ثم ننام
وفي الصباح
نجد الخبز على المائدة

ناكل
ثم نهلل ونصرخ ونقاطع ونأسف ونسخر
ونحب...

وهم يصنعون الخبز مازالوا
هؤلاء المتحالفون مع النار
القادرون إلى هذه الدرجة

على وضع الدقيق المستورد والمحلي
سواءً يسواء كله
في أفران جماعية

ألا يستطيعون أن يستخدموا خبرتهم هذه
في مواقف أكثر تأثيراً؟!

بغداد

أنا لم أزر بغداد

ولا أي بلد عربي

لأن مهرجانات الشعر عندنا

لها حسابات أخرى

لكنني بالأمس

تصفحت ديواناً مترجماً

لشاعر أمريكي أسود

نُشر

في بغداد

كان ذلك عام ١٩٧١

قبل أن أولد بعام

قبل أن أولد

كانت بغداد

تنشر شعراً.

سأقول أعرفها

أنظر

إلى المشاهد المعروضة على الشاشات

كل الشاشات

فأنا

في عزلتي المكانية

مازالت لي عينا.

ولو سألني أحد عن جثة

أية جثة

سأقول أعرفها

كانت تطهو الطعام في الصباح الباكر

وتجلب الأطفال من المدرسة بعدما تنتهي من العمل

لتستذكر لهم دروسهم

كانت تتشاجر مع زوجها أحياناً

هذه الثرثرة المسكينة

لكنها لم تكن تفكر أبداً في الطلاق

من شريك العمر

وسأدعي

أنها كانت تشف يديها بخرقة المطبخ قرب

البوتاجاز

بعلمنا تصنع الشاي لي ولها

وتبتسم في شجن

وتقول

- فحتماً كان لها صوت هذه الجثة -

: « أي أسرة تلك التي تخلو من المشاجرة؟ ..

البيوت أسرار. »

قصائد عن الحب والموت

صلاح حسن *

اريد ان اشكر كل رجل وامرأة
سأهم في صنع ..
بدلتك ..
حذائك ..
مكياجك ..
جواربك ..
لأنهم جعلوك تبدين
فاتنة كالخلم
أيها اللذيذة المدهشة .

الرجل المجنون
لا ترتعوا أيها الناس
لست رجلاً مجنوناً
أو مشرداً
ولا هذا الذي على رأسي
شعراً مستعاراً
لست سوى شاعر غريب
وهذه حقيقتي الرثة
فيها قنينة
من الخمر الرخيص
وقصيدة جديدة
استطيع ان أقرأها لكم...
ان شئتم .

رأسي
رأسي ثقيل على جسدي
تقله الاسئلة الغريبة
كيف لي ان استريح

فلا الاسئلة الغريبة تتوقف
ولا احد يحمل
الرأس عني .

اهراءة
بين يدي قواميس الغيب
وعندي لغة تعقب منها
رائحة البخور ..
لدي فلسفة لتعريه الجمال
من اسراره
ولكسي لا يستطيع ان اسميك .
اراك ..
واستطيع ان اشم لهيبك
لك طعم الصدمة
التي تمجر الحواس ..
لك شهوة النار
التي تحن الى مائها
المتنكر بالعصيان .
انت اكثر قليلاً
من معجزة كاملة
وانا بكل ما لدي
حين اراك
اصاب بالخرس .

خطأ شائع
تعبت من الحرب ..
تعبت من الشعر ..
لاستطيع ان انزل القصيدة

الذبح الأخير لبغداد

بغداد
أنت وطن
أم ساحة للرماية؟؟
أنت مشهد ينبغي تحطيمه
أم سلم لأضاح
لا تشبع من حنقها؟؟
بغداد ..
أنت سلة تفرق
ولا تمثل
بغير الحياة؟؟
أهذا عيدك
أم موتك !!
أهذه الخلودى من النار
لأطفالك الميتين
أم لحفل ذبحك
هذا الاخير!؟
اذن لثموتي
ولنعد من حيث جئنا
للصحارى واللازمان
بانتظار نبي جديد .

حياتهم

اريد ان اشكر ...
اريد ان اشكر مصممي الازياء
وصانعي المكياج والعطور
ومصممي الاعلانات .

* شاعر من العراق يقدم في هولندا

من سمانها البليغة
 كي تقول كلاما معادا
 عن بلاد اذا هدمت لن تعاد
 تعبت من المنفى ..
 كل شيء طارئ،
 قابل للمحو ..
 تعبت من الحرب ..
 عاشت الحرب طفلة بيننا
 نضجت ..
 فرخت ..
 ثم شاب
 ولكنها لم تمت ..
 لها كل شيء طيب
 ولنا الكوابيس ..
 تعبت من الشعر ..
 يقودني الى حتفي ..
 كل سؤال تابوت
 كل قصيدة قبر
 كان لغتي فخ ..
 تعبت من المنفى ..
 هذا الحضور المؤقت ..
 حاضر قابل للاستبدال
 كأنني أعيش حياة ميتة ..
 كأنني أعيش ميتا في حياتي
 كل شيء في اجنبي
 سوى جسدي ..
 تعبت من الشعر
 خبزه مر وحكمته نادرة ..
 تعبت من الحرب
 خطأ شائع يتكرر ..
 تعبت من المنفى
 منزل مؤجر واقرص منومة ..

تعبت من حياتي
 اقتلوني رجاء ..

فوانيس السماء

من سيسامحني قبل موته
 اذا قامت الحرب ..
 أمي ..
 أم البلاد ..
 أم اصدقائي ؟
 من سيد العذر لرجل اعزل مثلي ؟
 كيف تبرر أمي الكسيحة
 نأبي
 حين تحاصرها الحرائق
 في منزل متداع ؟
 أينفع ان اشترى لها
 ساقين خشبيتين ؟
 أي حكاية ستروي البلاد
 عن غيابي
 حين يدهمها لون الحرب الاعمى
 هذا الظلام الهائل ؟
 ليس لدي فوانيس ملونة لموتك
 أيتها الارض ..
 والاصدقاء وهم يحتضنون
 ابناءهم المحتضرين ..
 أي امنية سيسذكرون ؟
 يا لخطلي ..
 انهم عرافون لا يعرفون الامنيات ..
 ستموت أمي
 يساقياها الخشبيتين
 اذا رأت نخلة تحترق ..
 ستموت البلاد
 اذا رأت دجلة والفرات فوانيس
 السماء

ينطفئان على ارض الطوفان
 وانا سوف يقتلني عجزي ..

منزل الغريب

وحيدا ..
 في منزل بارد
 ارعى عزلتي
 في ليالي الشتاء الطويلة ..
 موقدي خاو
 وسلاي فارغة
 ولي اهل واصدقاء
 محطون في ألومات انيقة
 اقلبهم كل مساء
 كرسائل قصيرة
 لم تصل ..
 وحيدا ..
 في منزل بارد مؤجر
 افتش في الذكريات القديمة
 عن ظل شجرة
 في حديقة ابي
 لم تعد موجودة ..
 - ربما احتطبوها ؟
 - ربما اصبحت تابوتا
 لطفل صغير ؟
 وحيدا ..
 في منزل بارد مؤجر ضيق
 كل يوم ..
 امارس نفس الطقوس
 على امرأة لا اعرفها
 في سريري البارد
 ثم انام ..

مدآة فان غوغو

جولان حاجي *

لقد أضجرتنا الأبدية.
ثملين بآلامنا
نبصر السكاكين الكبيرة تسد أبوابنا بالبروق
نفقز عن قش كراسينا
نفقز عن أكثافنا
أهداب العيون التي تطلل رعبنا
ونسأل ثانية:
متى ستجف أكثافنا من حبر الملائك السهرانة؟
ثم نرمي أحداقنا الثقيلة بين زبد البيرة
كي ترانا
وقوارب رؤوسنا المثقوبة
تهادى وسط ضباب الغرف المؤصدة
كيف سنخرج إذن،
والسحب لا تغسلنا إلا يدماء المجهولين؟
نحن جنباء الحياة الوديعين
أجسادنا حفر أمطرها الأرق بالبرد
وصمنا أقدم من غبار نسيته الأخوات
في شقوق المرايا القديمة
شاحبون وحمقى وجميلون
أجمل من المنعطفات المميّة بين الجبال
وأهدأ من جوز تسقطه النسائم على الصخر
ارتدنا الجلود التي تخلعها الثعابين
إلى عتمات الغر المهجورة

فجرأ في ظلام جُحورها
وأصابعنا المحروقة بالكسثناء المشوي
تذوب الثلج بالدبس
وحملنا على ظهورنا المحدودة
صدفة أرواحنا الثقيلة الخاوية
تحرسنا القطط الجائعة في آخر الليل
والسماء تلقي بفروها البارد على قلوبنا
صرنا الأصداء الصاخبة للشهب
تجول في الشوارع الخالية
ظلالنا أطول من صباحات العطل الغائمة
ومفاتيح غرفنا الممتدة داخلنا
اختفت في مرايا الباصات.
نصعد بأسنا،
يُمصنا العرق الذي تركه الأدرج على أنوفنا
الكبيرة
والأوراق اليابسة تخشخش بين ضلوعنا
ونحن نعرف بأننا لا نحب حياتنا
وبأننا وحيدون ومنتظر الملمسة
نلبس قمصانا بلون الثدوب القديمة
ونفرق الهواء الأسود بجمر سجاثرنا الرخيصة
ونهرول مع القطط المبلّولة في رذاذ الخريف
إلى عتمات الغر المهجورة

* شاعر من سوريا

لنتمسح بكياس العدس الثقيلة

ونغفو بين سلال الخبز اليابس

وصناديق البصل المتعفن.

تفقدنا عيوننا في نوافذ الفنادق الرخيصة

وحصرنا الألم في زوايا أرواحنا القائمة

حتى انفجر بنا

وتعقبنا سيول الحبر الهادرة في الأزقة والنامات

أفزعنا الأناقة

والابتسامات تأتلق في شقوق الأبواب المغفلة

والأذرع الممدودة إلينا كصلبان من لحم

حتى نفدت دموعنا التي ادخرناها لآثامنا

تقرقع عظام جذاتنا المعلقة في مشاجب الخزانات

فتقلب رؤوسنا تحت المخذات الباردة

ولا ننام حتى الفجر

سرتنا بلهبتنا ولا نتكلم

نحلم أن نعود نجوماً من نبيذ

تسبح في أرحام أمهاتنا الضامرة

أناملنا مغموسة في حليب الجواميس السوداء

واليمام ينثر غبار الزيتون على حواجبنا الغريقة

لكن العالم مستقيم كضربة الملائكة الأعمى

أسماءنا تجف على الشفاه المشققة

وآذاننا قواقع يتردد في عتمتها صخب الدم

اللهب الثاقب يسيل من أحداق العابرين

ويحرق أقدامنا

فلتصق وحدنا بصمغ الأرصفة

متسولين فتحخوا موازينهم المعطلة

على حديد الجسور الزرقاء

ظلالنا مقصوفة من أعقابنا

ونظرنا تساقط بين أحذيتنا

معاطفنا المستعملة تحفظ برد أمنيائنا

وأقدامنا لا تعرف متى ستركض

كي تجرنا من حياتنا التي تمر

مثل أشجار يلثمها ركاب القطارات الناعسون

وتأتني

مثل بنت قذف بها الصرع من أراجيح العيد.

ظلالنا المطحونة تغادر الحانات

وترفع وجوهنا المجهولة، زرقاء كشفاه المخنوقين

جواربنا المثقوبة تنكّر على روائحنا

تحت الأسرة الضيقة

ونحن نهوي عبر الدوائر التي يشقها

في الهواء غرقنا

ونفتت في نفق قلوبنا الضيق،

الشقراوات اللاتي ارتمين من القطارات البطيئة

إلى زوارقنا

تلغمنا أنفاس غرقهن الصامتة

ونحن أيضاً، صامتون

وكان اخوتنا قد ماتوا

أمام العربات المحطمة

المرمية على شفير الوديان

صدونا يشده العشب الى المنحدرات

ومفاتيننا لا تحرك شيئاً.

الشوك تحت أظفارنا

وما قينا تفلتُ رمادها الهادئ

كي ننسى مصيبتنا

ونراك «فنست» في بئر نومنا،

الطلقة ترقص بين صدغيك النابضين

والنجوم التي تناثرت في لحيتك الحمراء

تبرق في عيون المختضرين تحت سماء غريبة،

تفرغ جيوبك الممزقة من الغيوم والصلوات

ونجمة المساء فوق السهوب السوداء

تدنو من جبينك الملوّح

نحن غرباؤك الدائمون

صواعقك الناعمة تنفث أرواحنا

كذيول القطط الغاضبة

نحن أحفاد متاهات اندثرت

ننتظر شعاع النبيل القاني ينبثق من عينيك

الحائرتين

ويذك الأخف من جناح فراشة

كي تهز مهد عيوننا

لكننا تغيرنا؛

نطهرنا من الأمل

ولم تعد وجوهنا بحيرات الشمس

حيث نعد العجول المترنحة على أسنان أمهاتنا

القوية

ونثر الثبن على شفاه الخيول المريضة

وصداغ المسمومين يخفق في محاجرنا

تركنا أصواتنا تحت شواهد التلال المحروثة

لعلنا نحب آباءنا

العماء يدق جوع عيوننا

وخطواتنا تنسانا في الوحل

ونحن ننسل بين الأكباش النائمة

لنصبغ بالحناء أثلام قرونها

ونرسم بالفلفل الأسود

ملاكاً ينأى فوق رُخام المنازل المستاجرة

نشرب المجترات التي تترقق في كؤوس شايها

الثقيل

وننحس فينسرب النور من راحتنا المضمومة

والعصافير السوداء تموت في مداخننا

قبل أن تشحذ برد الأسلاك سيقانها النحيلة.

والآن، يسيل غسق وحدتنا إلى قلوبنا

بذورنا أتلفها النور

وألنا أشد صلداً من الخبز الساخن

والستنا المدمة تململ بين أصابعنا المشعرة

ضامرة كذيول السحالي الهاربة.

ما عادت لجوئ الشتاء القليلة تنقل في أجسادنا

ولا قبلات الأرامل الحارقة

تغوص في جباهنا مرساة من نور هادئ

وأنت.. هاوية زرقاء غرست أمام المرأة

بين كفيك ترتجف

أذن مقطوعة تسمعنا

نلمسك:

أنت ضقة مرآتنا

وعسل نظرتك عشاؤنا الأخير.

وجع النص

- تقف -

أزمت مثل النص،

وظنون تجهد في مطي لصحرائها

أحمل وجوهي عدوا في المعاني.

- تقف،

مزموث يثرون في قلبه.

تقف -

(ليس له ثبات وحاله نهر)

لسلاسل تخيم في علمها

من يقرأ بشجاعة الصمت

والضرورات

وقضاء الصبر:

- تقف،

(يا صمت)

وأقف -

من سواحل الصبر تتأخر قوافي الصبح.

لا إطار ولا معنى يكتفي بي!

خدر، يلج ذهن صندوق يتمته تلك..

الزمن/ التاريخ

(ما يسمونها التفاسير)

يلونني بالشروح

من يصلب جمرته في وجهي ويترك الرماد

ويعسك علي

لنزير اليأس!

بالمسلمات

أذري التفاسير عن جسدي!

والظهورات

كل جسدي المتبل بالعقيدة

فهل صرت صخرة في تضاريس الوجع؟

ومزاج السلف

اخترقني، أيها الفهم

سلف.. سلف.. سلف

(لم أشكل الفاء لحرية أثر لهجة قارئها)

أقف وأحوّل متوني عن غيبها وزعج

وتحوّل بي وتعدّد

حماليها! متوني!

أو اخترقت ما يسميه التاريخ..!

لمآرب تلهف معبودة حرمانها

وثلجت..

* شاعر من السعودية

وعقدتُ..

(أحملني قبل سطو الضوء، وميزان الصدى)

يسدُّ باب الجهة المائلة

ويختفي كنعامة

سغب المستقبل

لا يقبل بياض العتمة ويختفي..!

أبقى صوتاً..

أوطنتُ روحي

لذا أحب شعبي

أنهض، فيعربونني بأدمغة

واخترت العنب فكسروه!

سخرتها الريح المفتى لها!

أولوني مثل تحويلة

- تذكرت غدر زرقاء اليمامة،

في الشارع متروكة..

ولم أفةً باسم وضاح اليمن-

علقت نجمة شهيدة

أدوات الاستفهام والإشارة والضمائر والفرق

أحبت زهرة تدلعت

بين تاء الوحدة والتأنيث محزومات تحت

لفأس حفار ونزوة عرق!

إبط شيخ شبيه بالمقصلة له ريحة المشانق

ومتَّ معها لأكمل مشهد

ودعايته القصاص..

الطبيعة السارحة بإتقان!

لا تسلَّم عليه، فيظنها رشوة

تخر من كتفي بروق أمسحها باخيلة،

ولا تمتقع!

فأعقد الأفكار

ولا تسجِّل معيداً هيئة الخبز

وأمزج السماء بمائي..

والنهر الواقف مثل مرآة.

لكن شعبي لا يسكتُ

تقمصُ!

مهما نشف لساني،

لو أن قابلة الروح نقصت!

وظهرت على صدري

لا أعرف ماذا أهدي لرعاة الليل

شجيرات صبار هامسة

لأجيال تؤز طموحي، وليس تسعفها

لا يسكتُ...

يمدني بالشواهد الأخيرة

قدامة لسغب المستقبل!

ويختفي كنعامة عرجاء

الصحفة

بيان الصفدي *

إلى « أبو علي مصطفي » .
 بل غطّوه بالأوراق إن بقيت ،
 وبالأمطار إن بقيت ،
 وخلّوا كلّ شيء هادئاً . . .
 ودعوا الهدية مثلما أحبت أن تبقى
 لكي تصل الحفيّد .
 * * *

مُثِّلْتُ لي أمّي في الماء والطين
 وفي الصخرة . . .
 في الماء . . . فلا أغرق ،
 في الطين . . . فلا أنسى ترابي ،
 إنما الصخرة فوق الظهر ،
 لا أتركها تسقط نحو السفح ،
 بل أمشي بها مستوحشا ،
 ما أطول المراحج
 - يا طيني . . . ويا مائي -
 إلى هذا الشهيد !
 * * *

هذا الفتى . . .
 مخضوضر برماده
 يجلو الظهيرة والبصرة جيداً . . .
 بهدوء فلاح يعد على أصابعه الغيوم ،
 يسائل الأطفال عن بيت يراه ،
 لعله يبدو على مرمى الحجارة . . .

ثم أيها الملك المسجّي هادئاً ،
 شيء أتى كالنوم ضمك ،
 ثم قaddock في المرّ المرّ ،
 والطاغوت تابوت ،
 وقaddock في الحرائق كي تضمك . . .
 كي تمّد لك اليدين . . .
 وكي تقودك من هموم الواجب اليومي
 حتى تبلغ الكفّ - الخلود !
 ثم أيها الملك المكلّل باللهيب وبالشرار
 وبالبحار وبالحديد .
 فعلى يمينك يقطر القلم
 الزوايا شاهدتك ، كأن شيئاً
 في هدوء ينسف الصمت المعبأ بالرعود
 ثم يا أبي . . .
 ثم يا أخي . . .
 يا كلّ أسرّتي البعيدة والجديدة . . .
 يا خيوط الصبح
 في الفجر المكتشف . . . في وليد !
 * * *

لا تقرأوا ما خط جسمي
 نائراً أشلاءه قمحا على الجدران ،
 * كاتب من سوريا

وأنا في عمتي يا مصطفى
منتظر خيل البريد .

* * *

من مسّ وحدتك الكثيفة يا أخي؟
فأضاء غرفتك الوحيدة بالشطايا ،
فانحيت على الخلود
من مسّ عينك اللتين
تحثان شعاع شمس
في محار الفجر؟

لا . يا مصطفى
لا تحنكم إلا لصخرة قدسك
المنخوب بالطلقات . .
سر . .
أزهر على الجدران غابات ،
وقّح في البراري زعترا . .
أغنية . .
قمرًا يضئ الدرب
في ليل العيّد

* * *

يا مصطفى !
يا جدول الجسد المبعثر . .
يا أبي . .
يا زيت زيتوني . .
ويا صور الحجارة والمنارة في العيون ،
الآن تمضي ،
قال ليمني :
سنمضي نحو هذا الراحل . . الآتي .

إذ يحث الخطو
تبتعد الدروب إلى البعيد . .

إلى البعيد . . إلى البعيد !

* * *

يا سيدي !
يا مصطفى !
لو بحثت لانفرطت على قلبي خطاياهم ،
إذا . .
فليركوا دمنا هنا

ليسيل عبر ممزنا المسدود ،
أو فليركوا هذي الخطا
في الليل تبحث عن مهاويها . .
وما فيها ،
فقد يأتي الفتى
ياسيدي يا مصطفى
ويراك ،

قد يقفر خطاك ،
وقد يلوح هناك

في أقصى المتاهة يرق الآتية
ينفق فوق ليلي من جديد !

* * *

مُسلّت لي أمتي في كل شيء
حيث ألقى قلبها ينبض في ناي النبي ،
جالسا يكي وصاياه التي ضاعت ،
ولم يبق لدي
غير أحفاد كنمل زاحف
آت إلي ،

فهيّا احمل صليكَ ..

واحملنا

الآن سر في درب آلام الفلسطينيّ،

وانثر فوق خطوتك الورود .

* * *

مُثِّلْتُ لي أمتي ،

فاجترتُ نحو الأم هذا التيه ،

خوضتُ البحور .

كان جلدي وحده يرقد في الكهف ،

وقد أثقله البعدُ

فلا يلوي على شيء ،

يرى أحفاده قد كسروا القارب والنجمَ

وغابوا مثل غيم يكسر البرق

على تلك الصخور .

مُثِّلْتُ لي أمتي في الماء والطين

الذي يعجنه دمع العصور .

فعلى الطين أرى وجهي

على أيقونة ترشح بالحزن ،

وفي الماء أرى العشبـة

تمضي بي إلى أقصى الجذور .

وأراكم قد سَدَدْتُمْ ساحة الأفق ،

نشرْتُمْ كفني المورق ،

والأم التي ودّعناها

إني أراها تمسك البحر بنهديها ،

وفي صحرائنا تلقي البذور .

* * *

القدس شتًا سي ،

فلا تتوقعوا إلا دمي ترتيلة ،

من زيت آلامي تفتّح أغنيات

في حجارتها ،

وثعشب كل كف أطلعت قمرا صغيرا

في القيود .

يا مصطفى !

شاهدتهم ، ما غادروا عينيكَ ،

كيف سترك الموت الذي يترصد الأطفال ،

يكسر عظمتهم . ، أو حلمهم

ويسد صرختهم لنهمـة

مثل نهر من جليد ؟ !

يا مصطفى !

دمك البداية والنهاية ،

والحكاية ضوأت ليل الفلسطيني

في قمر هوى ..

ليصير ملحمة هناك ،

يصير نافذة تراكُ ،

وأنت تبذر قمح جسمك

للـقـرب .. وللـبعـيد .

وغدا تموت .. وبعده ،

بالأمس مت .. وقبله ،

أنت احترقت الموت ..

ثم تموت .. ثم تعود ..

ثم تموت ..

ثم تموت ..

ثم أراك حيا

حيث شبعث في رمادك من جليد ! .

فجل الأيائل

محمد نجيم *

- ١ -

يطلق الأطفال قفازات مَنْ هو وجب على
الحصاد
جبال ثوبك وعرة يتخللها صيف نائم
ونجوم يدك تقضح مسامير الزوايا
وضحكك تبقي غيمة غريبة
على موائد الحفل

- ٣ -

مثلما يدك وهي تعطس بالبحوم
لا يجدي دخان رفاقك حين تصحين
الغزال بالنوم باكرا
أو حين تصفين شعر البنات الذاهبات
الى الجبل
الذاهبات بنوم خفيف ترك على رؤوس
العصافير

مثلما امرأة أخرى في حلمك
ترعى الشعراء في الصحراء
وتحمل على صدرها طائرين بليدين
امرأة تحمل على صدرها
خوخ ممساح أعمى
امرأة ترعى الشمس
بين خجل الأيائل.

مثلما يدك التي تلغي زهرة الحفل
مثلما يدك تلقي ثوب ليكسو النسر
ويكتفي رأس التمثال بوردة واحدة
بقطعة من موسيقى الجنائز
مثلما شعرك يقرأ الريح
يهز أشجار الصحراء بعنف
يعد الطيور بلوحات يرسمها عبيد
مخصيون أمام الأسد
عبيد يبحثون عن قلب الشمس في كبد الرمل
يبحثون عن فستان أبيض لوردة الأنين
عبيد يأتون بعد مرور النهر
بحش أشجار صغيرة
وخيول مكسورة الأعناق
كأنها عائدة من الحرب
بلوحات رملية
تحفظ الدهول.

- ٢ -

مثلما يدك التي تلغي زهرة الحفل
ثوبك يحدث هذا الالباس في قامة الكمان
يوجد باللور ظامي بين سيناريوهات الحلم
الشمس تعكس ضحكك
تشكل قائمتك لعبور مشهد في الحفل

* شاعر من المغرب

علي حسين الفيكاوي *

خلف أثره تنمو المنحدرات الكثيفة بالغيم
وعلى أفقه يسيل الزمن
طائرا بالجهات نحو فناء الامتداد
ملتقطا صورته
صورته محاما الصمت
ساحت ألوانها
على شكل طيور مهاجرة
ولم يتبق له سوى .. اله هـ و !!!
..... ء

في الصباح يجرف قش الأمنيات
في كل سنة يرتب الفصول
يسجل أسماءنا في أرشيفه
ويعتني بنا حرفا حرفا
ومثل كل مرة يدوب دون أن نراه
لم يسأله أحد لماذا يتمسح على الأبواب
الموصدة
ويركض خلف الأطفال ككرة بلهاء
متيقن من أخطائه ويأمل أنها الصواب
إذ يذبح أنفاسه كل يوم من أجل ذاكرة الآخرين
مجهول مثل كل شيء عظيم وحقيقي
ولذا يضرب رأسه بالتحبيب
ويعوت أحيانا
دون أن يرفع عينيه في وجوهنا
محاولا الاختباء خلف ملاعبه
ناسيا أنه بلا ملامح
متمنيا فقط أن نشعر به ، لا أن نراه .

الهواء
يحضن اللحظة ، الأرضة ، والدموع
الهواء
الوحيد في شبكه العاطفي
دبق ، دفاق ، مفتون بعضلاته النشوانة
يمشط شعر الفتيات
ويغتصب مشاعرهن
في غاية الهدوء
في أتم الجنون

ا
هـ
.....
حين لمست يديه
كنت أقبض على يدي
وأسير على خطوط كفي
روحي مربوطة في قدمي
وأصابعي عكازة رجل أعمى
وكلما حاولت رفع جفني ومد ذراعي
طار بي نحوي
ولأنه بلا جسد أو ملامح يعرود لها في المساء
يبحث دوما عن بيت له في أعماقنا
وتلفحه الغربة من وطن إلى جهة
من جهة إلى جسد
متشرد محترف لا يمتيه فضاء الشوارع
... بمعنى أنه يستطيع الجلوس ، وعلى ركبتيه
تأرجح رنة الأرض

* شاعر من الكويت

قصيدتان

محمد محمد اللوزي *

* ضفدع

آخر كرزة

في الصحن

ليست أنتِ

آخر سيجارة

في الباكِت

ليست أنتِ

آخر ورقة نقد

في المحفظة

ليست أنتِ

آخر بطلة

في البحيرة

ليست أنتِ

آخر ضربة ودع

ليست أنتِ

آخر فرصة لعبور النهر

ليست أنتِ

آخر طلقة

في المسلسل

ليست أنتِ

أنتِ آخر كلمة

قالها الزمن

* شاعر من اللين

ولم يسمعها أحد

سواي أنا فقط

أنا آخر ضفدع همّرس

على أن يصيد

الذهب بلسانه

وينخبئ اسمك

في غضروفه

* ضفدعة

تبحثين عن آخر الموديلات

في عالم الأحذية

وتنسين قلبك حافياً

بلا أحد

أنتِ يا ضفدعة حياتي

كل يوم تبديلين حذاء

ولا ترهقين أحداً

غير قلبي

قلبي الذي يتلون كل يوم

بالوان أحذيتك.

عامر الرحبي *

الى الأصدقاء

* * *

لا تخشى الفرار
وحدكم من ترك
هذه اللحظة وطار
يغرر
كل في ملكوته يسبح
وظننا أننا محاصرون
في هذا السديم

* * *

الكل يرى حتفه
ربما صحوه
في هذا المكان
حينما خدعتنا
نظراتنا
لنصل الى ذلك الطريق
المؤدي بنا
إلى آخر
المشوار!

* * *

تناديك الطرقات

أين أنتم
من هذا البعاد
قريبون كنا
وما زلنا نرسم اللقيا
لعلنا سابقنا الريح
والعيون فلنا
الحارس الأمين

حينما حاولنا ملامسة
الأشياء عن قرب
فتبعثت أشلاؤنا
كل منا يبحث
عن الآخر
في هذا الكون
ظلكما الذي ارتشف
قبلة في الجبين
ها هو الآن

يتطاير

كقبيلة مشردة

بينما كنا نبحت
عن فضيلة
عاجلتنا الساعة
لنلامس الأفق
ثمة نوايا تجعلك
خالص النية
تؤسس مملكة

وببوتا من المعرفة
وحدك من يراهن
على البقاء
وسط هذا الطوفان
الذي أخذنا معه فجأة
لنلاحق أرواحنا
لندفعها نحو المكان
لتظل روحك الجميلة
مشعشة

مثل عصفور

اعتاد على التحليق باكراً!

* شاعر من سلطنة عمان

ربما لتأخذ بعضاً مما تركته	لأشيائك	لا تعرف الشفقة
لك الأيام	التي اقتفيت آثارها	ولا الانحناء
بين قوسين	ذات نهار	منذ أن وجدتك
الحنين يجترك	ألم تكن تفتش	* * *
قطائر استيقظ	عن نقطة	وأنت تختسي
لصوت الحرب	تستجمع بها قواك	النوم والصداع
وهي تجر وراءها	الخائفة	إذن ماذا فعلت
صراخ الأطفال	أم أنك لم تعد قادراً	حتى ألامس كفك
في العراق	على معرفة ما بداخلك	وأنتزل إليك
ونحبب الأمهات	من أغلاط وتسوية	لأخذ ما لديك
ملاذ الأولين والآخرين	* * *	من تقاسيم وجهك
اقرب لئري	تريد لها	الذي بعته للمارة
كم هي مؤلمة	أن تنسيك جروحها	وللمحرومين
هذه النهارات	كنت وما زلت	من أعطوني بعض
حينما تشرق	لا تعرف الكلام	أحلامهم
على شمس باهتة	إلا نادراً	لأشترئها
لا نراها إلا في الأحلام	الصمت كان ملاذك	فليس لي منافذ
ربما نراها وجهاً لوجه!	الأول والآخر	أخرى أتربص بها
* * *	منذ ان عرفت طباعك	لعلك تلمحني
ظل وشمس	لم يمهلي الوقت	من بعيد هزيلة
لا تعرف الشفقة	لأقف وأشد	ومنطوياً
أو لم تكن تبحث	ذراعي بقوة	لا يقوى على الاحتمال!
عن معنى		

خالد المعالي *

يأتي الموت إليكم

كلأنا لا نمن له
والخيوط التي كانت تشدنا
قطعت ورُميت في وجوهنا
وما نحن اليوم أسرى
يحمينا اليأس
ويقودنا بشراعه.

أيامي عارية هنا
وفيها يأخذني النوم إلى عالمه
وتسير بي الأحلام بعيداً
لكنني أتمسك الوسادة
وأشد الغطاء على رأسي
لكي أنسى.

تريدون أن يأتي الموت إليكم
أن يعطيكم يقيناً بأن الأمر سيحصل
وبأن العقبات قد دُلّت
لكن، لِمَ هذي الذكريات هنا
لِمَ يبدو لكم أن الطريق سالكة
إلى هناك، حيث تبدو الشجرة
من بعيد
فيما الحمار ينهقُ
يأتيكم صوته
لكي يوقظكم من القيلولة الحزينة.

* شاعر ومترجم من العراق يقيم في ألمانيا

الراية المنكسة

أكنتُ هنا إلى الدنيا أروحُ
يدي مرفوعة وحوالي الذكرياتُ
تطوف
والتي كنتُ إليها في السرّ أعودُ
تريدون أن تأتي
سناتي حقاً، أحلامنا
كرايات جيش، منكسة بعد الهزيمة
وأرواحنا تطفو كأوراق على الأمواج.

اليومُ يومك

اليومُ يومك، نهارك ملطخُ
بالدخان وأحلامك التي أتيتنا بها
تقطرُ دماً
شباكك مسدلُّ الستائر
الضحيجُ يعبُ أنفاسك
ويستريح بيتك!

اليومُ يومك
خذ عصاك
اترك بيتك
وته في البراري
نعم، ته هناك
حيث أتيتنا يجلك الغبارُ
والأفعى تفحّ في خيالك.

نحن هنا، أنتم هناك

كلّ يدٍ ممدودة هنا
تطرح أحزانها على حافة الطريق
هي يدي، كلامي وعَلَّتِي
وأنا هنا، عيناى مغمضتان في الظلام
أسحبُ خلفي أودية النهار
وأضي، حافياً، أجَرَ نفسِ
الشماتة
وأدعو نفسي لكي تستقرّ قليلاً
أو على الأقل، تستريح.

وأنتُم هناك، الموتُ ضيفكمُ
تستريحون في القبور الكبيرة
مفتوحة أبوابها لزائر السماء
هناك، تمضون قيلولتكم، عاجزين
تبصرون الشرّ جالساً،
فهو جاركم
تهمسون الكلام لبعضكم
وتشردون حالمين: هل فكروا بنا
ها نحن نعضّ على التراب
أسناننا محطمة ورؤوسنا شاب شعراً
نغني للوليد ترنمة الجنائز
وجارنا يصفرّ لحنها راقصاً
ثم نعود من جديد لنستريح.

يحيى الناعبي

قلقه الوقت	مغل السوم.	وكأسه مترع
يدمسه المكان والحنين	يفتح أبوابه	بالحكايات القديمة
يصوب مرآته لانعكاس	عند الفجر	أنفاسه صرير اللففة
المراحل والطرق	حين تختلط	والتوقد.
وراعب في الجروح.	عليه المسافات	***
يسقط في ظله	والأبجاءات	في صحراء وحدته
حين تلفحه النهارات	متاهات ترعرع عليها	ترك للجدد
من كل صوب	منذ ضباب الطفولة	مساحة ضيقة
الشرارات المدفوعة من	وأجنحة طائر	على ضفاف الغياب
رصاصات التذكر	تسارع مثل الصفيح	حيث الديدان ترقب
وانشطار اليقين.	الى نزق المصايف	من مرآة الفقد
الزوايا التي	يسوق كواكبه وغناه	ذلك الوميض من الرحيل
تحشره في هوة ضيقة	في ممرات السلا لم	***
مختزلاً نعومة الطفولة	عابراً كل السرايب	اختلط الدخان
في لحظة التشطي.	ببقية من حلم	بجمرة الاغتراب
بلا وعي	ويسرد قصته للريح تارة	كتلة من الألوان
يستيقظ فيجد نفسه	وللجالسين على الرصيف تارة	تنبت في رحم الليل
مسنداً رأسه على	وللمبحر في لوحه الأزرق	واحتقان الصراخ
خيبياته	جزء من عبارة.	حين يخمد جيتاره
المكتنزة من آخر الليل	ويحصد من ثمرة الخاسرين	في الصباح.
والأسئلة أفعى	لهات الشجن	

فأس النظرة

طالب المعمرى

صدقوني لا أفهم	تتلظى	الفراغ
شيئاً	أباريق القلوب	وصغير الحنين والذكرى
ان قلت أنني	على اللحظة المرة	وكلما اقترب
لا أعرف	كل لحظة.. بلحظة	الهدف
لقد تنقلت	يندلق الوقت وترابه	من مرمى خطواتي
بين	من مزاريب الوليمة	تساقط
كان و	شاهداً	عصافير الروح
ان	ربما شاهراً	مغشي عليها
فلم أجد	كرسيه على الطريق	من الألم
طريقاً واحداً	كاشفاً عريّ	والخوف
يرشدني الى	المسافة والأمكنة	ليتناثر ريشها
بئر ماء	قربها وبعدها	على كل خطوة
أو غدير	بين الأقدام	خطوات
لذا انتعلت	وكلما حاولتُ	كأنني أبدأ الطريق
قدماي	انتظام الخطوة	الآن
سراب الاسفلت	تهرب قدماي	بحذاء المعرفة الناقص
الذي يطوق	عن ما خططت	وفأس النظرة
المدن	له	والشجرة البعيدة.
وبه تغشى	لهذا تغلس	
العيون	ذخيري ولغتي	
طوال الصيف	سريعاً	
وهناك.. حيث	وينتفض في جيبي	



المجتزئات الخمسة للصحراء

في الصحراء يصبح المجد نجيباً
وكل ابتهاج يصبح بحثاً عن اللاشيء

ترجمة: حكيم ميلود*

رشيد بوجردو

المجتزأ الأول

«يتقدم تلك الشيء العظيم الأصم عبر العالم ذلك الذي ينمو فجأة كشجرة
معربرة..»

منقضية، فوق الرمال، آثار نفسي التوميزية،

سان جون بيرس - منفي -

ليلاً ليس هناك صحراء. كل شيء حالك، فضاء سرعان ما
ينتزح، ثم سرعان ما يستعاد. يتسرب الرمل عبر كل شيء.
تُنايا الملابس، المناخ، الحلق، الصدر.

الآن: شبه العدم هذا - مثل رخاوة - مناخ جاف ومؤذ في
الوقت نفسه. كأنه عمودي، مصنوع من آثار، وأخاديد أو
تشطيطات، أيضاً، ثم هذا اللون ذو التدرجات التي يصعب
تحديد مداها بدقة: أسود، مزرقي، ضارب إلى البنفسجي، بالأحرى

* شاعر ومترجم من الجزائر

لون ماذنجاني. رياحٌ معاكسة، كما لو أنها طيور نهمة
وزاعقة تحلق بطريقة أكروباتية كهلولان معمبة برشاقتها
وذائبة عبر الروائح اللدنة والمسكرة جداً للسحائق
الصحراوية. لطخات مبشرة وحبيبية تلتصق بالجلد. وتشقه
برشقات ساخطة.

هنا للرمل في الفم مذاق الكارثة، لأن الصحراء كارثة
حقيقية، تولد بسهولة نوعاً من الميتافيزيقا الدامعة، أو
الفعالة، في الحالة الثانية يغرق الكائن المقتون في نشوة
تكاد تكون شفافة، براقية، صافية، قصوى، تيبئية... إلخ. لكن
هذه الصحراء ليست أيضاً قطعاً إلهيجياً. إنها جملة من
الهيروغليفيات غير القابلة للوصف. ولا للقراءة. متغيرة إلى
حد الدوار، مثل طرس يمحي وينكتب من جديد. يُشطَب ولا
يُشبع. (Sulgenaria) كما لو كان ذلك بفضل قانون مدهش

ومؤلم في الوقت نفسه. امتداداً، حينئذٍ لدائرية عبيرة القياس لا يمكن لأي بيكاي ولا لأي خريطة أن ترسمها أو تعيد رسمها.

دائماً، كذلك هذا الانتفاخ المعقد مثل تشابك لظواهر مجردة وعناصر معدنية تحمل في ذاتها تكلُّس العالم وانفلاته من القياس، مما يجعل كل شيء زهيدا وباهتا: قوافل الجمال التي تتفادى حرارة النهارات الخرقاء، إذا جاز القول، واحة متفردة، متوحدة وكسيحة، أطراف عابرة طويلة نحيلة فوق/ تحت العالم. صحراء حيث ليس هناك مكان بفعل الأحجام البارزلية هنا، المسامية هناك. مع هذه الشقوق، والتصدعات ونقاط التقاطع الجلييلة التي تحمل في طياتها رائحة الغياب، واللامكان، والألم. لكن بالأخص: رائحة الغياب تلك!

هنا، تتم التحركات بأقل الأشياء، وبأقل الحركات، على حدود الاحتمال. حيث تلتف الأجساد بلا نهاية، كما لو أنها مصابة بنوع من الضعف أو الدور الذي ألحقته دواليب ساعة مائية صدئة نوعاً ما ولكن تؤثر على اللاقياس عندما يصطدم الشرق بالهلال الطالع والذي يريح وميضه سواد الليل الصحراوي أو المصحّر الصحرائي.

انحصار الزمن الذي يصطدم بتقوس افتراضي ولكن استثنائي، الخارج، الداخل. رياح نومة إلباد للحظات حيث تاكل الأغنام المذعورة صوفها. الرياح النومة- إذن- التي تجلد الجو، وتثقب الوجوه. آثار رملية وخضراء مزققة نوعاً ما تعتمد في شكل قطع إلهلجي من أسفل إلى أعلى، محززة مساحة الأرض التي تبدأ في البرودة والاضطراب بسبب انعكاسات الكتيان اللامرئية تقريباً، في هذا الوقت.

هذه الصحراء؛ غير القابلة للوصف التي تضلل، تتعري، تنتقل. وتخادع كل افتراض، وكل استراتيجية، وكل حيلة الإنسان. البقاء هنا، ناهلاً. مأخوذاً. ساحطاً، مع ذلك؛ امتداداً دائري للأفق المعنى بموضع ما والناجي من العدم، بين البرتقالي والأصفر، رغم جفاف الهواء، الرمزل والأزفر، خليط من الأشياء والأقذار المؤثرة لخان قوافل الزمن الماضي. فقط بعض الآثار، بعض الخرائب، هنا وهناك بصمات لتاريخ مضطرب.. طرق الملح.. طرق الذهب.. طرق العبيد.. يا للرب! طرق المصادفات كذلك، والتي لا تؤدي إلى أي مكان. هكذا، الصحراء هي طريق غير نافذ؛ وعندما تسقط الرياح،

فجأة. ويعنف حتى. تكون الصحراء، حينئذٍ، هي التصور ذاته للسكون، سكون صاعق.

في نهاية كم من الألفيات ساكناً في عراء الأرض المحلقة، المفتوحة، القاسية، يقيم هذا الغياب. وفي التاريخ الأكثر صخباً (هذه الجلبة المتعلقة بالقضاء الروماني)، الطويل، والعريض، وذو الأقواس القصيرة، حيث يوجد هنا مكان ملائم، للمجد والفراب، وحيث تستدعي غمام الموتى، والصخور، والتلال الصلبة التفكير في تكذُّسات ساخرة من الفسائات المجعدة، المرضوضة، المدورة والضاربة إلى النفسجي كالحصبات الكبيرة للسواحل. وكطبقات معادن مجهولة، وطبائع غير معروفة للذاكرة الرحالة (الزوميدية؟) والتي تنضب مع ذلك.

«إذا كانت الصحراء هي القضاء الذي تجد فيه أنفسنا وحدنا، وتتعرف على أنفسنا في الوقت نفسه متضامين مع الصوان وامتدادات الضوء، وهذا التيار السري الذي يتجه من المعدن إلى الإنسان ومن الإنسان إلى المجرات البعيدة. فإن أبسط عرق وأبسط حسكة تكتبننا، وتكشفنا. والتنويع الطفيف بين السمر المائلين للصفرة والسمر يجعلنا نبوح بطبقات معادن مجهولة». (لوران جاسبار- الحالة الرابعة للمادة). الصحراء: ذهاب وعودة الإشارة نفسها نحو موقف ما مجازف أين نهشم وقتنا وأين نجلس تيهنا ونمو آثارنا الخاصة. تكلُّس؛ لكن من قال أنها (الصحراء) حارة. كتب الماريشال (Yves) ليوناي الذي غزا المغرب أنها قارة باردة شمسها حارة. في الليل هناك هذا الخلاء: بمعنى الإحساس بأن شيئاً ما يُفقّد فجأة. ويعنف؛ هل هي الحرارة التي ترحل ما أن تختفي الشمس؟ إحساس (أم حس؟ أم شعور؟) باللافتات، كما لو أننا نلمس هذا الألق الذي يهشم مثل رُفاق الجليد.

المجزء الثاني

«لا زال الحكيم متروداً ولادة انشغافات العقائد... السماء ساحل تضرع» القوافل الصحراوية في طلب اللبح.

سان جون بيرس - منفى -

نهاراً، الصحراء هي الغموض. انقلابٌ كوني. تراكمٌ، ثقلٌ زائد غير متسامح للعالم، انقلاب لا يصدق للجغرافيا، والجيولوجيا، والطبوغرافيا. ليس هناك مكان يكون فيه العماء أكثر تجميعة

المنحنيات والتقوسات؛ فجوات صخرية تنبجس فيها بعض اللترات من الماء المالح. يا للمعجزة؛ العلامات تتفكك. الهندسة تتآكل. وتقدم. أمثالاً للأهداب والبثور الجلدية المتفسخة بالتعفن الذي يحيط بالقلات، في حين أن الهواء جاف إلى درجة أننا نشعر أنه شيء ما منتصب؛ منتصب نهائياً.

هنا تحيي الكثافة الكبيرة للصمت، وللثقل والسكون، ذكرى شفاقية زجاجية. قماش رقيق حريري (tulle) ملقى على الإستدارات المهرولية للمنارات والأضرحة الضيقة. بليغ الأثر. بيوت للدمى والورع ابن، لا يحتاج الإنسان البعث عنه. إنه في أثير هذه القباب البيضاء أو الزرقاء جدا (النيل؟) بحيث أننا نخاف أن نؤجج كارتة تولريكية ما. وهزة يذوب فيها البازلت مع الطيشوري في حركة نابذة: يا للإبتهاج! بالأحرى موت حُببني. انقياض أبدية قريبة من نهاية للعالم. ومن انهيار خارق. يا للآبار أيضا. التي يصعب إيجادها غالبا والتي تولج في اليأس والكابوس الذي تُجرِّه منا بإيقاع النوق الألفة والبيكية أو بإيقاع سيارات ٤x٤ التي تمرن مع ذلك في تسلق هذا التراكم العدمي.

هذا العطش القاسي والعنيف للماء حيث رؤية الآبار التي نصطدم بها فجأة. بدون أدنى تنبؤ. وبطريقة غير مقبولة مما يؤثر ضحك الرجل، والنسك والباحثين عن الأناعي أو النحل النائم بخفوة مخادعة. المستعد للهروب. هجرات أخرى. أماكن أخرى. في جوار المنحدرات المتموجة والفضمية التي تفسرُ تلايلها بشكل شحيح. عندما يحل الشتاء، ويقتطع الحجارة ولكي يحولها إلى شَيْتٍ مسامي، وإلى طيشور ملون، إلى ألعاب مكعبة صليصالية وصيبانية. يكون حينئذ هذا السلح الذي يهيم على الصحراء. حيث آثار الجفاف. تقلص من فتحات الأصابع المدودة باتساع لتقيس الشمس.

هيراقليطس كان يقوم بذلك (قياسُ الشمس هذا) بواسطة القدم. بدون أن يضطر إلى فتح أصابع قدمه. وجون سيناك كما لو من أجل تقليده: «الصحراء، مثل هذا السطاط الذي يشتعل/ حتى قبل أن تصل إلى الشمس يتشرينا الرمام» (إزدرات وديار).

مثل إنقاع بالنفس عندما يظهر أن قفا العالم أصبح وجهه وأقصاه أصبحت حدوده. حدود ضيقة في نهاية المطاف

كما في هذا الموضع؛ ثم هذا الطاسيلي ذو المهاوي التي لا تُسبَر، والبازلت المُجَزَّع، كجذ قبل حرسفي ومُجَعَد. في الأسفل، الشهاب، مهريّ يحدو في أكوام الكليشان مقربة اللون، والزعرانية. كما لو أنه لا يصدق. أنصَبَ عسريّ؟ رغم ذلك لا تترك الحركة المتأرجحة والمقسمة بروعة أي مجال للشك حول خفته. أصورة ثابتة؟ المكان الذي لا يكون فيه الموت أبداً مبالغاً. عبور سيخة كما لو أنها رفاق جليل!

حوافر المهري تثير غمامة ملح صغيرة. طيف مقطع بنافذة لهب الشمس الساطعة. في تلك اللحظة يكون كل تصوير، كل أخذ لمنظر كل مشهد مستحيلًا. رسم علامة خيالية اللون تنفخ عمق الهواء. أمتحرك؟ أساكن؟ لا نعرف أبداً. شيئاً فشيئاً، ترق الأشياء. تصبح هيكلية. الأطياف: نورٌ من المنحوتات على طريقة جياكوتي. طويلة نجيعة. مجزأة. مسحوقة. مثل رصاص يسخن بحيث يبيض ثم يغطس في ماء بارد جدا: أشكال منحوتة؛ هيكلية، إذن، في مكان ما. يحدث ذلك العدم. لنسرك حينئذ لماذا نبعث في وجوه الآخرين، عن آثار الإنسان... هذا أكثر من أي مكان آخر.

قبل حلول الليل، هناك لحظات مشرقة (عغوية؟) بنفسجية لا يراها الباحثون عن الكليشيات. شمس مشرقة أو غارية، أي فرق؛ لا فرق؛ مِرْقِيّ بيضوية لأشياء، وخطوط، وعلامات وسرابات، على تخوم الذئبة، ومع ذلك، من كل الجهات، هناك طوبوغرافيا متأججة مع شيء ما ممتد، وضبابي، ويتناقض - مغرٍ ظلال كالألواح صلبة من الصوديوم، مع تتابع المقصور كما لو أنها منحرفة من محورها، مُسنَّة، ومنزاحة. قوامات حمراء عالية: المنحدرات، ثم وبسرعة، زرقاء. كليشان العرق (العرق الكبير أو العرق الصغير) لا فرق هنا أيضاً) موهمة وفارقة مذكورة باللامعنى، ثم، لا شيء في أوج النهار. يحدث غالبا أن تضمحل الصحراء، تقبخر، تنكسف. ثم تعود من جديد. أبدية من الميكا، والبازلت، من المرور والصلصال.

ابعد من مدى النظر يبدو أن تناهي العالم مثل فُسلات حيث لا منتهية، مهلمة، مجهولة. ومع ذلك، هناك ألفة ما خلف الوجوه المقنعة. بسبب رهبة الفراغ الذي يملأ التحنُّت باللايقين. صمت؛ لا شيء؛ ما عدا مذاق الطيشوري الذي يُذكر طباشير المدرسة الابتدائية والغبير الخوستالجي للطفولة الجدة والمضجرة. خطوط تسلسل، استدارات

البركاني) الشيست، والمقوسة بمكر في تعاكس مع بعضها البعض، من الشرق إلى الغرب. القنوات التي تصل إلى الواحات في شكل أمشاط يعي تشابكها غير القابل للوصف كل استعداد للفهم. مع هذه البناءات التي كأنها مقطعة، والتي توزع الماء لكل بستان صغير، حسب نظام متناو في الصغر، مع هذه التفردات التي تتشابه وتترابط بطريقة مُعقدة، ولا تُصدق، مأكرة، رياضية.

القصور الحمراء بمناراتها الهزيلة والمريبة ذات الهندسة السحرية والبساطة المشكلة معا. المنارات الرائدة التي تحرص الصحراء المحيطة بكتبانها العلاقة والمتحركة. المنقلة التي تُشكلها الريح وتذورها ناسفة على الطرق القديمة للذهب أو الملح أو العبيد والتي تبقى آثارها عسيرة الإيجاد. القصور، على قمة العالم، المبنية على مر القرون من موجات اللاجئين البربر، اليهود، العرب، الزنوج والأندلسيين، الذين جاءوا إليها للاختباء، والتجمع، وإقامة وبناء هذه النماذج الهندسية التي تبقى حذافتها العلمية ذات حيوية مذهشة الصحراء، عدن، الفردوس، حسب ماتيس، كل هذا معا.

في البساتين الصغيرة لهذه القصور، تحلُ العتمة سريعا. بدون أن نتوقعها، فجأة، ويعنف. بشوانية، أيضا: الأفق، يبدو، حينئذ، في متناول الأصابع. وفي الوقت نفسه بعيدا جدا. تبعث الشمس في هذه اللحظة على الإحساس بأنها تسقط من السماء، مثل حصة حمراء كبيرة وممتدة وتنشط على الأرض إلى ألف قطعة، دون أن تترك في السماء إلا آثارها السلمونية والوردية، والزرقاء، كأنها مطلة بماء الكلس والميتلين، كأنها رواسب ألقي أسمر ذهبي، رخامي. كما لو أنه أجرد. شيئا فشيئا تنتشر رواسب الشمس والسحب الخفيفة جدا (قمائن رقيق شفاف حريري؟) كأنها معفرة، وموزعة داخل فضاء منسول، عظمي، هيكلي. وحينئذ نشعر أن كل هذا ليس إلا قطعا إلهيليجيا. خلاصة للعالم، في كليته الأكثر جسارة والأكثر أصالة. وفي تلك اللحظة يتم خروج طيور الصحراء من عزلتها وخدرها، لكي تنتشر في الفضاء بنوع من الكبرياء، والابتهاج والانتشار الذي لا يمكن تخيله.

طيور الصحراء، إذن، مُعلقة ببطء، والأجنحة كلها منشورة وحركة بطريقة جماعية. كما لو أنها ثملة. كما لو أنها تريد

كحفر امرأة تُعري جسدنا وتكتشف أن وركيها صلصاليين أيضا، ومدورين أيضا كما الكتيان. وعندما يتصاعد الاقتتان بالنفس بسبب هذه العراءات، تتحول الطرق إلى عتبات أمحت منذ برهة.

الصحراء آنئذ، تكون امرأة بأشكال فاسقة.

المجتزأ الثالث

وفي مدخل بلاذ شاسعة أعف من الموت، تيول البناء مبعيدات كتان أنوابهن الملون، وقد وقفن على حافة النهار الساطعة.

سان جون بيرس، أناباز

الصحراء نشيد لليل، أيضا: أهل الليل. ونحن نستمع وننظر إليهم، ندرک أنه يجب البحث عن معنى للعالم: «لعرفت لماذا أبحث عن مبعي لعرفت لماذا أبحث في وجه الناس عن الإنسان» (مظفر النواب: وقریات ليلية) والحلاج: «يا عين وجودي يا مدی همي/ يا منطقي وعباراتي وإيمائي... مهو ذاتي.. أنا الحق».

يا للمدن أيضا: بناوات كما لو أنها مرصوفة بعضها فوق بعض ولكن بتقنيات تجعلنا حيرى. هذه الهندسة المنحرفة. هذه القباب اللامتناهية والعمائم. هذه الهياكل التي تتحدى الثقل في تكوين للأشكال المثقبة بالكلس الأبيض أو المغري. هذه الثقوب، أيضا: سقوف بيضاء، سقوف زرقاء نيلية، سقوف مغرية اللون. الحوانيت المبرقشة، المشقوقة؛ وفي المقابل، الواحات ذات اللون الأخضر المخضر بسبب التناقض مع اللون الزعفراني للأرمل، واللون الأبيض للهندسات المعمارية والأزرق الصارخ للسماء، كصفحة صلبة. حديدية لا تموجها ريح. في المقابل، أيضا، السبخات، كنوع من الأوراق البراقة اللامتناهية، البقايا المؤثرة، ولتقل الدرامية للبحيرات الكبيرة للزمن الماضي.

لكن بعض الواحات يصلها الماء عبر مائة ومائتين كيلومتر من المجاري التي تجلبه من طبقات المياه الجوفية الموجودة ويتناقض تحت البساتين المروية. مجار محفورة منذ عدة قرون من طرف عبيد زنوج جيء بهم من السودان، وممياسا، وزنجبار ومن أماكن أبعد بواسطة هذا الاختراع الخارق لجيولوجي أو مهندس أو مالك للماء، والذي حفر هذه القنوات عبر طبقات الصلصال، والحث (والصخر

ونذكر لها أوانها الثابت، واحد. ثلاثة. ستة. تسعة. يمكن أن تهب يوماً واحداً، وهو أمر نادر، ولكن نادراً ما يكون أكثر من تسعة أيام. وعندما تهب، يتشكل البشر حلقة متصلة، ليل نهار، لنزع الرمال عن الآبار والمزروعات البقولية، الوافرة والملتفة.

دورات النهار ودورات الليل أيضاً. الليل الصحراوي شهيوي، حسيّ، مثير بأقمار مقببة، براقّة، كريستالية، تقريباً. الصحراء هي الحياة، تقريباً، حياة نستحقها. حياة تمنح رغبة شعرية في العالم، خاصة، وبالضبط، الليالي القمرية حيث يمنع النجم المتأرجح الجديد الإنطباع بأنه سيحط على سبابة اليد اليمنى أو اليسرى؟ أي أهمية لذلك! الصحراء شبه الشفافة التي لا يوجد فيها فقط النخيل، ولكن آلاف الأشجار الأخرى، من كل الأنواع والتي تعرف— باستمرار— كيف تغمر الطيور التي تلجأ إليها. الطيور الرشيق، الشرايبي، الأبنوسية، المبرقشة، اللثرارة، المنقلة. الوقت الكافي لإلاق. لا يتهاج الضوء الذي يخلي بطريقة لا تقارن خلال بعض اللحظات/ التلقائية. والقصيرة جداً، إذن.

ثم تأتي إغفاءة الطيور. تصبح حذرة. ناعقة، مهومة، متمتعة وشرسة. كما لو كان ذلك من أجل تعويض طلاقها. مع ذلك: طيور الصحراء هي يحق مصابة بالسهادا ليس للصحراء سرابيات. لأن السرابيات موجودة في كل مكان، آخر. إنها انتحاء. مغناطيسية (أجفاف الهواء؟ ربما). المكان الذي يجب أن ندور فيه حول الألوان، والظواهر، والأشياء والكائنات. ونحيطهم بشيء ما، هو من مصاف ما لا يوصف ولا يتقال. وإلا، فإن كل هذه الظواهر، والمزحل، وقوافل الجمال أو الماعز لا تؤدي إلى أي مكان. ما دامت الرياح تحمل فيهم صلاة اللامعنى ومرثية اللاوجود.

الصحراء معلّمة بالمعظّمات وخاصة بهذه المقابر الإباضية التي تعطي للموت مذاقاً حديدياً، كذلك الذي نشره في القرب المطلي عمّقها بالقطران، والشب، والعنبر، والمسك. على مرّ الأحياء وعلى مرّ الموتى.

منذ ذلك، نفقد معرفة الكلمات، وعلوم النحو والهندسات، لأنها شائكة، ومحصورة، ومُقصية باليساطة. الأجدن: بتكشف الكلس الحي، وحطام أنية خزفية وكتبان تتأهب للرحيل، خفية، هذا، في هذه المقابر يحصل لنا الإيمان، الورع، بالأخرى. نوع من الكسر في الأعضاء، بفعل التفتت

(أتريد؟) أن تتحدى هذه الغلالة من اللا-نهار واللا-ليل والتي قد تتعرض لخطر أن تلتهمها بين الفينة والأخرى. تبدو أعناقها، أو تعطي الإنطباع بأنها مشبوبة على حبال من الصوف، مُشكلة، في الأوقات المرعبة، الأفق الهش شيئاً فشيئاً، الرقيق، الهزيل، ريش الطيور الصحراوية ذو التلوينات الزاهية/ الباعقة على الشؤم. والتي تقوم بتخطيطات بخارية، مقبرة، حبشية وحرفية في الوقت نفسه. ثم: يا للسلحليات! فيض من العظائيات، والسندلات، والخواطف بكل أنواعها والتي تهجم على الجدران والأسوار الواحات والقصور، كما لو أنها خارجة من العدم. تصطف بسرعة، وتنتشر باستراتيجية. تبقى هناك، لثوان طويلة، أو لدقائق، أو ساعات، منتظرة بصبر فرائسها، العين فارغة، شرراً، والجسد ساكن بطريقة ملوسية، حتى تمر حشرة ما بقرب منها فتبتلعها بشراسة. بنهم. ومن جديد: السكون المعدني.

سكون معدنيّ، مع قسوة الأصواء هذه والتي تغلي تحت شكية العين المتأججة وتبث على الإحساس بالالقياس في مكان الوسائل فيه جدّ زهيد، وجدّ مؤثرة، العزاء رشفة ماء، كأس من الشاي، قرص حلوى، حفنة من التمرور المجففة بريح الشؤم أو الضمابين أو...

أن نحيا هذه المعدنية، يعني الإحساس أننا داخل نواتنا. داخل داخل الفراغ...

اليجترأ الرابع

مساوئل جولتي النوبنية، سائرا بحنو البحر الذي لا يملكه أحد، سان جون بيرس- منفى-

ليست الصحراء قفراً إطلاقاً، يوجد هناك مساجد لا تؤدي أدرجها إلى أي مكان، أدرج لا فائدة ترجى منها، إذن، لكنها آثار عبقرية لمؤسسي ممالك وفاتحين لهم معنى آخر للإلهي. الصحراء ليست إذن قفراً فقط، إنها أيضاً التعبير السيزيفي عن العالم أين يزرع البشر خضروات في آبار من الضوء والرطوبة على عمق أكثر من عشرة أمتار. أماكن مدهشة حيث ندرك ما تعنيه كلمة الخصوصية. ولكنها أماكن سيزيفية، إذن، أين يتصارع الإنسان مع الرمل ما أن ترتفع الريح، الريح، هنا هي، إذن، أين يتصارع الإنسان مع الرمل ما أن ترتفع الريح، الريح، هنا هي في الوقت نفسه أنى

بالزمن، نوع من الرياح المتسرية من شقوق النوافذ أو الرياح اللافحة الخادعة في الحالتين، لأنها اكتساحات حقيقية في ذاكرة الذي يمر من هناك المخطوف ببطئه الخاص، محاولا التوغل في بزه وفوضى حلم غير مشبع أخيرا. ولن يشبع أبدا. لا تحت الضوء المائل للصباح الصحراوي؛ ولا تحت الحمل الممدد لليل الصحراوي.

الرمال ذرة فذرة ساعة رملية يتعطل فيها الزمن. كل هذه الشساعة؛ ومع ذلك، أي بطل هناك، وأي صلابة. وأي ألم خلف العالم، الفضاء الصحراوي يتصدع ويتشقق في ركام أسطواني يعطي التحديد والجوهر لكلمة تدرج لوني: تدرج للون الأصفر، مع كثافة أكثر أو أقل. حتى الأفجار التي ليست إلا مصادرة للغرويات، القصيرة جدا، التي لا يمكن تصويرها؛ والمستحيلة التصوير بالأشعة السينية. إلا عبر الأصابع المتعرجة للبد التي نزعها في مواجهة الشمس. والتي تأخذ صبغة قرمزية الأحمر القرمزي. هو الذي يكون لونه غامق، يميل إلى الورد. مثلا: العمل القرمزي. الحبر القرمزي. صبغة قرمزية يقول المعجم الفرنسي:

همهمات الصحراء. لحية أقل خشونة إلهامات منجحة. مبعثرة. مع هذا الضوء، هي أيضا تراكم لموجات إلكترومغناطيسية تملأ كل ما هو فارغ، مستوي أو مسطح. انكسار أشعة يصدم العيون ويعنف. أه هذا الشعور بالتفاهة أمام ما لا يمكن سبر غوره. سُفَع وهالات: تكائر ألقية خريفية بعد الحارات الكبيرة. سهاد الأفاعي. والعقارب. صحراء صخرية أين تبقى آثار حياة، ودمن عجيبة.

الصحراء: هذا القدر النموذجي..

المختزأ الخامس

«الصحراء: كمثل تأسيس امبراطوريات عن طريق هرج الجند،
ها: كمثل انتفاخ شفاط فوق مولد للكتب العظيمة،

سان جون بيرس - منفى -

الصحراء خديعة أيضا، برمالها المتقلبة، وكتبانها المشكلة يضمنى الانتجاع، وحبالها الفخمية، وأنهارها الجوفية التي تسيل على طول مئات الكيلومترات بين حاجزين من البازلت الأخضر عرضه متر ونصف، هذه القصبات المنقورة على مغرة المنحدرات اللامتناهية، والقصور الحمراء المنفحة الواقعة كخراس ليليين قدامى، هذه الأحجار المَهْمَمة، بماذا

أيضا؟ في الواقع، الصحراء، هنا، هي نوع من الأقواس والتفاصيل المتكتلة في المقام الأول. دائما، في المقام الأول؛ هذه التفاصيل المتكتلة إذن، بطريقة واضحة جدا إلى درجة أننا نحشى أن نحطم وجوهنا عليها. لكن: سرعان ما تنحل وتنقلب رأسا على عقب هذه التكتلات، والكثافات والركامات والأحجام مغرية اللون، الحمراء والخضراء، إلى درجة الالتباس الخارق، المساحات تقشوش حينئذ، حيث يفقد المساحون معالمهم، وأدوات قياسهم، أجسادهم وأرواحهم. كل شيء غامض، مكسر لأن الصحراء، بغضائها اللامحدود وألقها الأصيل تقلص الأشياء وتجعلها تقريبية. أراضين مقلعة، منسولة العظام غير مُجسدة، مثل مُشاهدة للعالم.

في الصحراء، هنا هو اللامكان. لا مكان متناهي. حيث تتشرح الأشكال والأحجام بسبب كل هذه الألوان الخارقة، الزاغة، في سطوح منتصف النهار. تصبح بعد ذلك، فاتحة مخففة إلى أضعف درجات كثافة الضوء. هذا الأخضر، المغري، الأزرق، الورد، الزعفراني، الأصفر أو الأسمر المصفر. هنا تقيم وحشة العالم وقدرته المدهشة على غواية كل هؤلاء المسافرين، والمغامرين أو الباحثين عن الألواح الطاسيلية أين تفيض أمانا (shema) بإيروسية فجّة وبرينة. المغامرين، بمعنى: أولئك القادرين على الذهاب إلى أقصى ما فيهم. زهاد يحرسون ذرى الهقار بصفاء وجد، مثبت، خارج الزمن، ومع ذلك مبتهج. متوحدا الكمال العظيم. مهيروا النجوم والأدوات الكهرومنزلية... الخ. لكن تيل هينان تحرس!

أيضا: أولئك الذين لا يقيمون في أي مكان، في أي ثانية، في أي ربح من الزمن والذين يخترقون حدود الله كما يقسمون بحد البد اليابسة خبزة الملة المطهولة تحت الرمل. ناس السفر الكبير كلهم حيث أن هذا البلد من الاتساع بما يجعله يحو المسالك، والآثار، والطرق وعوالم السهاد.

الصحراء «هذا الكمال للجالات، هذا الحفر الذي بلا ظلال. لقد فاجأناها في يوم من الأيام ترتجف تحت أيدينا. ثقل موازن حيي عندما تنزع بلاغة النهار، أه، المشكاة الزاخرة للانتظار» بحسب ابن البيطار الذي كان طبيبها جراحا لحيوانات الصحراء وكان مقفونا بقدرات التحمل الخارقة للجمل، والتي لا يمكن تفسيرها بالنسبة إليه.

هذه الأمطار الخريفية الملحمة برياح الخريف! (العجاج، السيروكي، الشهبلي، الخماسين، السموم، القفون، إلخ...) التي تنضج بعض القطرات الشحيحة، الزهيدة، الضمنية. رياح قاسية تستطيع شراستها الفارقة أن تكسر جماجم الجمال، أو تقطع رأسها بطريقة جراحية تذكرنا بالشفرة الحادة لمقصلة تدمي الرمل. وتخصب.

هذه البياضات الدقيقة تفانم الثقل. والرهبنة. تتلاشى الأصابع حينئذ في الكثافات. في المناخات. في المعالم. التي تتقبط. والإنسان العابر أو صاحب الخيمة الكبيرة يصبحان سريعاً هياكل عظمية متأكلة أين يعبر الضوء الذي يعج به حاجبها الهيكل المعظمي. أحجام غامضة. أمكنة تواجه فيها الكائنات كثيراً من العناء لتسلق الفراغات التي تحيى بها جناجرهم. ويعضلاتهم. ويعزلاتهم. ويس. الأفق يفر أنثداً يصبح مقتضها. أجرح. ربما؟

«لم تكن الأرض جرحاً كانت جسداً، كيف يمكن السفر بين الجرح والجسد

كيف تمكن الإقامة؟

أتشع وأختل وأتم ما يحول بيني وبينني كيف أطلع جسدي علي؟

لأنه... لأنه هناك ما نسميه الحضور وهناك ما نسميه الغياب. الصحراء هي غياب الغي. ليس لها من مكان إلا فيها لأنها خراب متناثر يغمر ألواح القانون والجاذبية.

هذه الصحراء الحاذقة التي صنعت الممالك العربية-البربرية، وقوس الورع الديني من ابن تومرت إلى المارياشال؟ (الأب؟) دو فوكو الذي ما يزال قلبه يسبح في قارورة فورمول في الكاتدرائية الوحيدة التي لم تشيد أبداً في صحراء القليعة. يا للجنون! يا للخلاص! الخراب، رغم ذلك، إنه من هذا، من هذه الصحراء، حيث انطلقت الممالك

الكبيرة الضروسية، مثل المرابطين والموحدين، لكي تكون. وتُكُنْ ثم تكون من جديد الحضارات العربية-الإسلامية. وتمتدحها روحاً إضافية؛ إنه في هذه الصحراء أيضاً، وفي مكان ما (قرندة)، حيث كتب ابن خلدون (المقدمة)، بهذه الجملة التنبؤية التي ستدّين التاريخ بأشياء سيموضون قروناً لينجزوها: المنهجية والتحليل النفسي! إن هذا الخيل الذي هو الصحراء هي من دفعت ابن خلدون لكتابة هذا

التحليل التنبؤي (الإلهي؟) فيما يخص الخلافة الإسلامية في أوج ازدهارها: «طارق بن زياد الزناتي، سرعان ما بعث رسالة إلى قائده العربي موسى بن نصير، يعلن له فيها الهجوم على جبل طارق والإستيلاء على عتاه حربي هائل في الأندلس. موسى بن نصير أحس بالغيرة».

هنا في هذه الصحراء تم وحشية العالم، وقدرته المدهشة على منح المجد للبشر، والإزدهار، ومعنى الموت. والجنون. ومعنى الإلهي. أيضاً.

ومن جديد، عندما يحل الليل نشعر أن النهار ينطفئ مثلما نقول عن مصباح أنه ينطفئ، وليس لنا حينئذ، لا تخوم، ولا معالم، ولا أدلاء. اليوصلات تتعطل. الكائنات تفقد حدودها وتخومها. رؤى متأكلة، عندئذ، باحتكاك الكلمات في وعي يدور في الفراغ. عيون مصروبة. رؤوس تعج بالعلامات. الليل الفوسفوري هو تكثيف لحبال غليظة، مسطحة وعريضة. ومصبوغة. الوحدة: كمال لا يمكن تخيله أو تقليده.

لكن أين في هذا الركاب من الأشياء الجيولوجية؟ في اللامكان. وإلا ففي لهالي الشك هذه، في الوير الغفي للثوق الصغيرة المفتوحة القدام في انتظار الرغبة، بهذه الهيئة الملكية التي تعطي لخطاها المهيبية نوعاً من صبر الماخض التي فقدت قبل هذا مياهاها. مياه المطر في هذا المكان أو بالأحرى اللامكان حيث يصبح كل ضياع مُحتملاً، وحيث يصبح المجد نسيباً. وكل ابتهاج يصبح بحثاً عن اللاشيء. اللاشيء مثل مجموعة أسلحة العالم.

مجزئات الصحراء- إذن- التي تتمر بعد ذلك، هنا وهناك، من وقت إلى آخر الذاكرة، وتفزوها لتقيم فيها إلى الأبد. مع هذه الرغبة المرضية والمهوسية، بالرجوع إليها ما أن تتركها.

الرجوع فقط من أجل الرجوع.

التعريف بالكاتب:

رشيد بوحرة كاتب حائري من مواليد عين البيضاء سنة ١٩٤١ تمحل على الأجازة في الطبعة من السوربون سنة ١٩٦٥. ثم على شهادة الأستاذية في الطب. درس الطب حتى سنة ١٩٧٢ قبل أن يتفرغ نهائياً للكتابة بكت بالعربي والعربية، وتشرل حرافته الإبداعية عند أجناس ومعال (شعر، رواية، مقالة، مسرح، تأملات (ترجمت أعمال إلى لغات كثيرة). من أعماله: الإنكار- رواية- ١٩٦٩، الرمن- رواية- ١٩٧٢، الإزاة- رواية- ١٩٧٥، الطنون العنيد- رواية- ١٩٧٧، ألف وعام من العنيد- رواية- ١٩٧٩، ضربة جزاء- رواية- ١٩٨١، التفكك- رواية- ١٩٨٢، المرث- رواية- ١٩٨٤، (ليليات امرأة أرق)- المطر- رواية- ١٩٨٦، موضى الأشياء- رواية- ١٩٩١، قميمون- رواية- ١٩٩٤، الحياة على الوجه الصحيح- رواية- ١٩٩٧، انهيار- رواية- ٢٠٠٠، من أجل الآلا مواءم الطم- شعر لغاح- شعر، يوميات فلسطينية- مذكرات، رسم الشرق- مقالات- ١٩٩٤.

فنجان قهوة لرباء

غالية بنت شهر آل سعيد *

زوجة جاره القصاب حمد.
بدأ صالح الحديث مهما بالسؤال عن حمد قائلا: كيف حال حمد يا مريم؟ وماذا لديك للبيع اليوم؟
ردت عليه مريم قائلة: حمد يغير ويسلم عليك ويسأل عنك دائما، واليوم لدي للبيع لبن وكامي ويض وسمن عربي.
رد عليها صالح قائلا: هل هذه ابتك؟
- قالت له مريم: كلا انها ابنة اخذت زوجي، قد قدمت إلى عمان منذ أسبوع على البواخر الهارية من زنجبار.
وبقيت في ميناء مسقط لمدة أسبوع حتى جاء الخبر عن وجودها هناك إلى زوجي، وذهب زوجي لجليها إلى هنا، إلى بركاء.
- قال صالح: وما اسمها؟
- قالت مريم: اسمها رباء بنت عامر.
سمع صالح كل هذا وسكت، ولم تمنى لو كان قلبه هناك في الميناء، في ذلك القارب المكتظ بالأجسام البشرية التي جاءت عليه، حتى تدخل في قلبه بكل أمان وتبقى حتى ما لا نهاية.
نعم، هذا هو الشعور الذي شعر به عندما نظر أول مرة إلى وجه رباء. قال كل هذا في نفسه ومد يده إلى الفتاة ليجيها، الفتاة لم تكن خجولة... ولكنها كانت ملتفة بوشاح أسود طويل وغطاء آخر لفته على رأسها وأنزلت أطرافه إلى جبينها ولم يبق شيء منها سوى وجهها، لاحظ صالح أن لبسها يختلف عن لبس نساء بركاء، وفستانها كان طويلا جدا يكاد يلامس الأرض ومن تحته يطل سروال ضيق منقوش بالخيوط الملونة.
الفتاة بقيت بين الفترة والأخرى تحك رأسها دليلا على الأهمال الذي يبدو عليها.
ولكن عينها كانتا الوحيديتين اللامعتين في وجهها، وكانتا تحديان هذه الآثار السقيمة التي ظهرت على شكلها، فعيناهما تبدوان وكأن بهما شيئا مغريا، شيئا ينم عن التحدى، أني سأكون، وفي قلب هذا الرجل سأملك ربما إلى الأبد، بقيت حركات الجميع مرتبكة فهم الثلاثة لا يعرفون كيف ينتقلون بالحديث وإلى أين ينتقلون به؟
ولكن المرأتين سمعتا صوت صالح يقول: لماذا لا تأتي يا مريم أنتِ ورياء وحمد للقهوة معنا أنا وشمساء هذا المساء؟ هزت مريم رأسها وقالت: سوف أخرج حمد، ولكن علي ما أظن انه في هذا المساء سيذهب لنذبح ثور، هناك في الجور

النشمس تزحف بيده على جدران البيوت الهزيلة. هذه البيوت بعضها من سعف والبعض الآخر من طين، وما هي ذي شمساء الراقية تقف هنا في وسط الحوش تحلب الأغنام.
حرارة لافحة بدأت تتسرب إلى رأسها، مبتدئة من خلف عنقها المغطى بالوشاح الطويل واللبس الذي امتزجت فيه رائحة البخور ورائحة العطر المخمور برائحة اللباس وبهتان المحلب والصندل، وقفت خلف الغنمة التي كانت تأكل وتمضغ يهدوء، وكأن الوقت لم يعد يتحرك، لم يكن مسرعا في ذهن شمساء الراقية.

في رأس شمساء أمهال وأسهمال من الأفكار والتفكير، لم تستطع فك بعضها عن البعض الآخر، وبقيت هذه الأفكار تقطن هناك منذ أن جاءت إلى هذا البيت، بيتها الجديد، بيت زوجها الذي أخذها كزوجة ثانية، ليس للانتجاب فهو لديه ما يكفي من الأولاد، أنجبهم من زوجته الأولى صافية. يوسف تزوج من شمساء لأنه كان يريد أحدا يساعد زوجته صافية في أعمال البيت، ولتكون رفيقا له في وقت الوحدة، وشمساء قبلت هذا الزواج لأنها هي الأخرى أرادت الفرار من الحياة العصبية التي كانت تعيشها مع أخيها محمد وزوجاته الثلاث وأولاده.

لم يكن أمام شمساء سوى الخروج من هذه الظروف التي كانت تواجهها مع أخيها...، وهذا الخروج لم يتحقق إلا من خلال الزواج، فشمساء كانت متزوجة في السابق ولها هي الأخرى عدد كبير من البنين والبنات، وقد بدأت قصتها عندما ذهب زوجها الأول صالح إلى مكانه بالسوق كالعادة في ذلك اليوم أتت إلى الدكان فتاة شعثاء غير مبالية بهندامها طازجة مليئة بالشباب، أنت هاربة في المراكب القادمة من زنجبار، المحملة بالأجسام المكتظة الهارية من جو التقلب السياسي الذي طرأ على تلك الأرض، ولم يكن لهذه الفتاة مقر تلجأ إليه سوى بيت خالها القصاب حمد. حمد وأسرته كانوا يعيشون في بركاء في بيت صغير وحمد لديه ثلاث زوجات وأطفال فوق الخمسة عشر طفلا وطفلة. في ذلك اليوم ذهبت الفتاة إلى السوق برفقة إحدى زوجات خالها المعجائن، لبيع البيض واللبن والسمن العربي والكامي، وأول مكان وقفنا امامه كان دكان صالح.

صالح نظر إلى الفتاة بعينيه الكبيرتين المعجبتين وفي نفسه سؤال هو من أين أتت هذه الفتاة؟
صالح سأل المرأة المرافقة للفتاة التي كان يعرفها، لأنها

* كاتبة من سلطنة عمان

في المنطقة الداخلية، فقد طلبت منه أسرة ستزوج ابنتها هذا المساء أن يذهب إليهم لذيح الثور، ولكن أن لم تكن الليلة فدا إن شاء الله.

عندما ذهب صالح إلى البيت أخبر شمساً بالقصة، وقال لها: إن هناك كارثة سياسية وقعت في زنجبار، وأن المواطنين العمانيين الذين كانوا هناك رحلوا إلى شواطئ مسقط، وأن جارهم حمد القصاب ذهب لجلب ابنة أخته من ميناء مسقط إلى بركاء، وأنه -صالح- ندعاهم إلى شرب القهوة مساء غد.

سمعت شمساً كل هذا، وهي طبعاً معتادة على المقاهي والعشيات والغدييات وكل ذلك، فلا يمر يوم من الأيام بدون أن يأتي ضيوف إلى بيتهم، فالضيافة ليست شيئاً جديداً عليها.

واصلت شمساً حلب البقرة وكانت تعرف كذلك أن هناك إعداد الإفطار وعمل الخبز والقهوة وغسل المطبخ وتنظيف الحوش وغسل الملابس والذهاب لجلب الحطب والماء، وكل هذه الأعمال سترفع على كاهلها، أما ضررتها صفيحة فلعلها هي الأخرى تحضير الغذاء والاعتناء بالأطفال وغسلهم وتنظيفهم وإلباسهم وإطعامهم، وهكذا يمر يومها.

كانت شمساً تظن أن هذا الزواج الذي دخلت إليه سيريحها من ضغط أختها وضغط الحياة معه ومع زوجاته الثلاث وأولاده، وكم تمتعت أن تتزوج لو يفتح الله عليها ويأتي لها بزواج يريحها من كل هذا العذاب، ولكن لم تكن تعرف حينها أن هذا الزواج لن يقلل من ضغط عديده، وضغوط نفسية كانت تشعر بها، وأنها ستدخل في نوع جديد من الصراع العائلي المستمر مع يوسف وصفية.

فزوجها من بيت زوجها الأول كان عندما أتت مريم وزياء وحمد لزيارتهم في تلك الليلة، الليلة التي جاءوا فيها لزيارتهم.. الحرارة لم تكن شديدة كمادة ليليالي عمان الباطنية، بل كان الطقس معتدلاً، فجلس الجميع على حصير أمام الباب، النساء في جهة والرجال في جهة أخرى.

وأتت ثلة أخرى من الناس لمشاركتهم في الجلسة وفي السهر وفي شرب القهوة وأكل معليات الضفاعة في الأناضول والمشمش والكمنري، وبعد ذلك طبعاً التمر كمادة الضيافة في تلك الأيام، خصوصاً وأن بينهم رياه ضيفتهم الجديدة.

رياه في تلك الليلة ليلة زيارتها لشمساً وصالح، كانت قد خلعت زياء الذي كانت ترتديه عندما وقعت عين صالح عليها لأول مرة، وليست ملابس أهل الباطنة بشفاعة تحت الركبة وسروال ولحاف طبعاً وليسو حضييه. ولو أنه من العادة أن تلبس النساء ليسو حضييه إذا كن ذاهبات إلى مكان قريب كزيارة الجيران ولكن بما أنها غريبة عن المكان وشابة وجب عليها ذلك حتى تظهر حشمتها وتغطي أنوثتها الغائضة التي جذبت صالح إليها من أول مرة رأها فيها.

شمساً ليلتها كانت متعبة كثيراً. فليس هناك في البيت من

يساعدها. فكل بناتها قد تزوجن.. وابنأوها كذلك ولم يبق من أولادها سوى ولد واحد لم يتزوج بعد، وهو الذي يساعدها حينما يكون معهم.

شمساً لم يداخلها شك تجاه رياه، هذه الفتاة البائسة، ولكن سمعت خال رياه حمد وزوجها صالح يتشاوران على أن تبدأ رياه في العمل في بيت صالح مقابل بعض الأجر الزهيد، حيث أنها غريبة على المكان وفي حاجة إلى المساعدة، والعمل سيأتي لها بمعونة مادية هي في أمس الحاجة إليها.

شمساً لم تقل شيئاً ساعتها وحتى زوجها لم يستشرها في هذا الأمر، وقالت في داخلها ربما تكون هذه الفتاة مصدر منفعة لهم، ومعونة خصوصاً أنها مازالت في حاجة إلى جمع الحطب وجلب الماء والعليل والكس وترتيب الملابس.

في وسط الجلسة بدأت شمساً تلاحظ أن هذه الفتاة جلد يديها متقشر، وعينها مملوءتان بالكحل، وطريقة لبسها تختلف عن طريقة لبس العمانيات، وعلى معصمها أساور من الزجاج التي تجاع في سوق مطرح، أساور كثيرة تحدث صوتاً كلما حركت معصمها.

فسألته شمساً من أين ابتعت هذه الأساور يا رياه؟

.. قالت لها بدون أن تتصنع الحجل كمادة البنات، أن ابن خالها قد اشتراها لها، وهي لم تلبس من قبل مثل هذه الأساور في حياتها، وأنها سعيدة جداً بهذه الأساور، وكم تتمنى لو أنها استطاعت أن تبعث منها إلى والدتها وأخواتها، فهن مايزن في زنجبار جزيرة العجائب والأسلام.

سألته شمساً كيف استطاعت للفرار إلى عمان؟

.. قالت: انها كانت تعمل مديرة في بيت أحد الأغنياء، وهم تركوا زنجبار وأخذوها معهم.. ولكنها لم تستطع السفر على نفس الباخرة، فسافرت في باخرة أخرى وأهلها لا يعلمون بذلك.

وعند وصولها إلى ميناء مسقط... أخبرت مفتش الجمارك عن قصتها وأخبرتهم كذلك أن لديها خالا في بركاء، وهكذا وصلت إلى شواطئ عمان أرض أجدادها وستبقى هنا حتى يتسنى لها جلب أسرته.

فأسترها في زنجبار أسرة فقيرة.. كل البنات يعملن في البيوت، وأما أمها فتعمل غسالة ملابس، وأبوها أمعي وقعييد..

أما أختها فقد انضموا إلى الحركة السياسية الإفريقية الجديدة التي لم تقتصر على زنجبار فقط وإنما اجتاحت القارة الإفريقية بأكملها، سمعت شمساً القصة فقالت عسى أن يفتح الله لك أبواب الحظ ويأتي أحد لخدمك ومن ثم يتزوجك.

.. فقالت رياه: عسى فهذا سيسعد أمي وأسرتي كلها، فنحن هناك في زنجبار ننظر إليكم أنتم أهل مسقط وعمان بنظرات السد على طيب المعيشة ورخاوتها وهدوئها.. وتلك أشياء نفتقدنا في زنجبار.

بعد انتهاء القهوة دخل الجميع في تبادل الأخبار والقصص، فقصت عليهم رياه من الحشر السلواطي شيئاً أدهش الجميع.

وقبل انتهاء الجلسة ذهبت شمساً لتحضير البخور وعمل النار له

عمرها إلى فتنتها إلى جسمها الطويل الممتلئ ببعض الشيء، وأصابعها الزرقية التي كلما تخطت أنها تلمس على جبينه ارتعش رعشة قوية ويبدأ في داخله يقارم إغراء إنوثة رياء، يقارم الدخول في مشاكل عائلية.

وبعد مرة أخرى ويتعوذ من الشيطان الرجيم الذي يحاول يدفعه إلى ارتكاب الخطأ والمعصية، وفي صلاته طلب من ربه أن يسامحه وأن يعينه على مقاومة إغراء رياء.

بعد أيام من وصول رياء إلى بيت مريم وصالح، بدأ صالح يعود من الدكان مبكراً في وقت الظهر وفي وقت المغرب، ويصر في وقت الظهر أن تآكل رياء معه هو وشمساء من طبق واحد، ولو أن شمساء كانت تفضل أن تآكل رياء وحدها في المطبخ.

تغير صالح... وكان تغييره ملحوظاً فلم يكن صالح سابقاً رجلاً يحب الإستهانة كثيراً، أو التكاثر أو المرح عامة. ولكن في هذه الأيام كلما دخل المطبخ يخرج منه يكون مقتبساً كأن هناك سعادة غامرة لا تفارقه ورياء تبسم معه، تشاركه الضحك فهي بطبيعتها مرححة، تحب العيش وتحب الحياة... وأكثر من ذلك تحب إثارة صالح بمختلف الطرق.

ولكن مع مرور الأيام، كان هناك شيء ملحوظ، فرياء لم تعد مهتمة بتنظيف البيت أو مساعدة شمساء في أي شيء، فهي تقضي وقتاً طويلاً جداً في غسل الملابس حتى ملت شمساء من بطئها، وبدأت بتعنيفها وأصبحت تعاملها بقسوة.

ولكن رياء لم تكن تهتم بأي شيء، قفي كل مرة تقع مشادة بين المرأتين، يتخلل صالح ليهدهن شمساء ويقول لها لماذا أنت هكذا حادة الطبع؟ فهذه ليست سوى فتاة صغيرة السن قليلة المعرفة في إدارة البيت، ويعين عليك أنت أن تكوني مثل أمها، أن تعلميها وأن تساعدني حتى تحسني على الأفضل منها.

ورياء كلما رأت شمساء مقلقة تمارت في برودتها وكسلها حتى بدأ ابن شمساء (محمد) يلاحظ ذلك، وبدأت حركات رياء تقضية، وحالة أمه المسكينة تحزنه فكان دائماً يقف في صف أمه ضد رياء. وفي يوم وضعت رياء كل ما تملك في (ككتونة بشفقتها) التي أتت بها عندما بدأت عملياً في بيت صالح وشمساء وفتحت الباب وخرجت دون أن تستأذن، في ذلك الوقت كانت شمساء تجلب الحطب من السبع البعيد.

عند عودة صالح من السوق لم تفتح له رياء الباب، ولم يجد أحداً من النساء في البيت، فجن جنونه، وهلع قلبه وصال وجال في البيت من الغضب، وبدأ يسأل أين ذهبت رياء، بالرغم من أنه يعرف أنها لن تنهب إلى مكان بعيد، فليس أمامها سوى بيت خالها القصاب حمد وهو قريب منهم.

وعند عودة شمساء إلى البيت سألتها أين رياء؟

فقالت له: لا أعرف، كل الذي أعرفه أنها رفضت الذهاب معي لطلب الحطب، متقلة بأن حرارة الشمس قوية، وأنها متعبة ولديها صداع، وأنها غير متعودة على هذه الأعمال التي تعتبرها أعمالاً شاقة، فقد

وجلب صينية البخور وفتجان الحطب وفتجان الصندل حتى يتبخر وتقرين به النساء، وقال صالح لحمد: مر إنني علي في الدكان وستعلم في الموضوع أكثر.

بعد أن غادر الضيوف بدأ خيال صالح يجري خلف رياء وقال لنفسه يا لها من فتاة، إنها في عمر الزهور، إنها أصغر من بناتي... ولكن قلبي ملهوف عليها لهفة كبيرة ولا أجد ما يمنع الارتباط بها، فأنا أستطيع الزواج منها وجعلها زوجة حلالاً لي، ولا أجد صعوبة في ذلك، خصوصاً وأن خالها حمد القصاب صديقي وجاري وأن يمنع إذا طلبت يدها منه.

عندما تلاشت سحابة أفكاره وجد شمساء أمامه تجمع الحصى وتأخذ صحن الفواله والبخور إلى الدخان.

فقال لها: اسمعي لقد طلبت من حمد أن يسمح لبيت أخته رياء أن تعمل معنا هنا في البيت كمنزلة، وهي فقيرة والمادة ستساعدنا وتمكننا من مساعدة أهلها هناك في زنجبار.

فألت له شمساء: ولكن لماذا تريد تضيق نفورك بهذه الفكرة، فنحن في البيت لم نعد سوى أنا وأنت، وأنا قادرة على كل أعمال البيت. قال لها: رأفة بهذه الفقيرة المسكينة أردت أن أساعدها لا أكثر ولا أقل، وأنا رجل ميسور والصدل لله، سكتت شمساء ولم تتكلم، فلم تعده متحمساً على أن يساعدني في البيت حتى الآن، حتى عندما كان أولادها ويناتشها صفاراً، فقد كانت تقوم بعمل كل شيء بنفسها، وبمساعدة أمها التي توفيت منذ سنوات فقط.

بعد أسبوع من زيارة مريم وحمد أتت رياء لبيت شمساء وصالح بكنكون بخشة كبيرة حملتها فوق رأسها إلى بيتهن، البخشة كانت ثقيلة تكاد تكسر عنقها من الثقل، ولكنها في هذه المرة ليست فستاناً جميلاً ونظف وخضة أعارتها إياها امرأة خالها مريم، حتى تدخل في بيت صالح ومريم وهي في حلة جميلة.

عند عودة صالح في ذلك اليوم بعد الظهر من الدكان، طرق الباب وكانت رياء أمام وجهه، جبينها مليء بالمحلب الأحمر، وأنفها مغطى ذهب، والأساور مازالت ترقق على معصمها، وعيناها مازالتا تفيضان بالكلل كالعادة، ورأسها مبلل باللياس تصعد منه رائحة زكية، ولم تعد تغطي رأسها بأكلها، بل الآن وشاحها الأسود بدأ يحفز تدريجياً إلى الخلف ويان مفروق شعرها الذي يتوسط رأسها، لتظهر خصلتان منحدرتان على الجبين، لقد كانت مبالغة في زينتها، ربما أكثر مما يجب أن تكون عليه فتاة ليست متزوجة وغريبة.

نظر إليها صالح وحاول عدم الارتباك، ولكنها عرفت بتعزيزتها الانثوية بأنه قد مال لها، فرفعت طرف وشاحها قليلاً من على صدرها متصنعة، وكأنها تسمح بحبات العرق من على أعلى شفتيها وجبينها بطريقة تثير الناظر إليها.

فصردا قد ظهر مشدوداً واتاهد أمام عيني صالح، وعندما رأى صالح ذلك، تعوذ بالله من الشيطان الرجيم ونهب إلى الحمام ليتوضأ لصلاة الظهر، قلبه وفكره كانا متجهين إلى رياء، إلى

كانت في زنجبار حسب قولها تعمل في قصر تطيف مليء بالخدم، فأعمال البيت لم تكن ثقيلة بسبب كثرة عدد العاملين فيه، فوق هذا فهي تخاف على بشرتها من الشمس فلا تريد أن تصير شابة يجلد عجانها بسبب حرارة الشمس.

سمع صالح كل هذا وبدأ يصيح في شمسائه قائلاً: هل تريدين قتل بنت الناس؟ هؤلاء السواحليات لسن مثلكن نساء عمان، هن فتيات وسيدات مرفهات، فقص الحطب وجلب الماء منذ اليوم فصاعدا يجب أن يكون من عملك أنت فقط، هل فهمت؟ وهي عليها القيام بتنظيف البيت وغسيل الملابس والأعمال التي تدور في داخل البيت فقط . فقالت له شمساء: وهل أنا امرأة صنعت من قولاً؟

فأنا كذلك امرأة مثله، وأنا أكبر منها سناً وأعجب كثيرا من جلب الحطب والماء، فني كل مرة أذهب لجلب الحطب اترك البيت من الصباح، وأمشي مسافة كبيرة حتى أصل، وهناك أظل أقطع في الأغصان وأحاشي الاشواك والأغصان الخضراء، وهو عمل ليس سهلاً، إضافة إلى هذا فهناك المشاية، وهناك الجمال ترعى في السبخ، ويجب أن أشق طريقي في وسط كل هذا.

ولكن حيث هو واجب القيام به فأقوم به دون تدمير وهي - رياء - أنا متأكدة من أنها كانت تقوم بأعمال أشق من هذه.. وكان عليها أن تأتي لمساعدتي اليوم، فلا ينبغي أن أخرج في كل مرة لجلب الخشب مع إحدى جارتي، فلكننا نذهب في أوقات مختلفة، وأنت تعرف مدى صعوبة تقطيع الحطب ثم جمعه ورفع على الرأس في مثل هذه الحرارة الشديدة، فكان لزاما عليها مرافقتي ومساعدتي في ذلك.

فمثلا اليوم وأنا في طريقي في هذا الحر الخانق والحرارة القائلة والغبار والرمال الساخن انقطعت (وطيئي)، ولم أجد وسيلة لريطها وإصلاحها حتى اتفادى ويلات الحرارة القائلة تحت قدمي، فاضطرت أن أمشي نصف الحذاء حتى احترقت قدمي، واحترقت بأكملي من لثني الشمس، فلماذا لا تأخذ بعضاً من هذه المشاكل التي تواجهين بعين الاعتبار؟

قال لها: قلني ما تريدين وأما الآن فعليك أن ذهبي معي الآن وليس بعد صلاة المغرب ولا بعد صلاة المساء بل الآن لجلب رياء.

قالت له: ولكنك لم تؤد الصلاة ولم تتناول الغداء بعد.

قال لها: سأذهب إلى الصلاة الآن، أما الغداء فسنأكله بعد عودتي.

قالت له: إن ذهبت الآن فعند عودتك لن تراني؟ فالحياة لم تعد تطاق معك أبداً.

قال لها: إن تركت البيت دون إذن مني وإن لم تأت معي فستكونين أنت الجانية على نفسك، وستندمين يا شمساء.

قال لها: وأنتجى إلى الصلاة وبدأت شمساء تجمع ما لديها من الملابس ومجوهرات اللصقة وهي تكيك.

ولكنها بعد وهلة سمعت صفقة الباب الخارجي تردد في أذنيها، فذهبت إلى الحمام حيث كانت هناك مرآة صغيرة نصف مكسورة معلقة على الحائط، يستخدمها صالح عند الحلاقة، وتستعملها هي

عندما يأتي النساء لزيارتها ويردن وضع الدهان على جبينهن. حينها اكتشفت أن الحطب الذي تستعمله لوقاية بشرتها من الشمس ولاعطائها رائحة زكية قد جف كله، فبدت وكأنها في حاجة إلى طبقة جديدة حتى لا يثير شكلها المهمل شكوك المارة في الطريق وشكوك الجيران، ولو أن الجيران مهما أخذت حذرهما منهم، فبكل تأكيد سيصرفون حين يرونها تخرج في هذه الساعة وفي هذا الوقت، إنها في حالة غضب وأن هناك شيئاً ما حدث بينها وبين زوجها فهذه طبيعة الحياة هنا في بركاء، وهي لا تعيش في وسط هذه الحرارة بفردتها، بل في وسط نسيج من الجيران والناس والمعارف، وشؤون الأول شخص الثاني وهكذا، ولكن في قلبها طبعاً تتمنى ألا يراها أحد. وهل صالح إلى بيت حمد، ووجد مريم وسعادة وعائشة زوجات حمد في عمل نائب، البعض منهن في المطبخ والبعض الآخر يقعن للصلاة، أما رياء فكانت في وسط مجموعة كبيرة من الأطفال، تدور في حلقة وتضحك كأن شيئاً لم يحدث لها اليوم.

نساء حمد ملطن من صالح الجلوس وأصررن على أن يتناول الغداء معهم، ولكنه رفض رفقا بحالتهن وتشفيقاً عنهن، فهم أسرة مكونة من أعداد كبيرة من الأقارب، كلهم في انتظار هذه الوجبة المكونة من الأرز ومرق سمك السهوة ذي الرائحة النفاذة التي تسافر في كل أرجاء البيت.

بقي هناك والأطفال يرقصون ويركضون من حوله، أما رياء فدخلت إلى المطبخ لمساعدة عماتها في الكسب والمسع والفصيل، بعد ساعة أو أكثر وصل حمد وهو يحمل على كتفه قطعة لحم كبيرة، وفي يده سكين سوداء حادة ذات يد خشبية قذرة.

حمد حيا صالحاً واتجه إلى المطبخ ليغسل يديه، وعندما عاد سأل صالح: خير إن شاء الله، ما الذي حصل؟

قال له صالح: خيراً ولكن شمساء ورياء قد اختلفتا بعض الشيء اليوم، وعندما عدت من العمل لم أجد رياء، وعلقت من شمساء أنها عادت إلى بيتكم فأتيبت لأرضيها، وأطلب منك أن تلقعها بالعودة إلى بيتنا، فهي خدومة وقد رفعت ضغوطاً كبيرة عن كاهل زوجتي شمساء وسوف أزيد أجراً أكبر، وما عليها سوى أن تعود.

قال له حمد: أولاً يجب أن تتناول الغداء معي فأنت اليوم ضيقني، ولئن أنك شعرت بتعود مكسور الغاطر وسط هذه الشمس اللاحقة قبل أن تأكل.

قال له صالح: لا أستطيع ذلك، فأمر عبدالله في انتظارتي.

قال له حمد: قل ما تريد يا رجل، فأنا أخلف بك أنه لن تعجب إلا بعد أن تتناول وجبة الغداء معي، استجب له صالح وبقي حتى تناولوا وجبة الغداء ثم شربوا قهوة العصر وتحدثوا عن رياء.

قال حمد: إنه سيعود بها هذا المساء بعد صلاة المغرب، سر هذا الكلام صالح سروراً كبيراً، فصانح الرجل واقتربا وذهب كل إلى حال سبيله، حمد بقي في البيت وصالح ذهب إلى السوق ليأشرك دكانه.

شمساء خرجت بعد وضع الدهان على جبينها وارتدت الحضيضة فوق

هناك، شمساء لم تكن هناك، ورياء طبعاً لم يأت بها خالها إلى البيت بعد.

اتجه للوضوء وشرع في الصلاة حتى انتهى ونجاةً سمع قرع الباب، كان هناك حمد ويرفقه رياء، دخل حمد وياد بالرسول عن شمساء. قال صالح إنها ذهبت لقراءة الفاتحة في بيت جارتها خديجة بنت ناصر، إنها بضع دقائق وتعود، وطلب منها أن يستريحا ويشربا القهوة، فقال له حمد: كم كنت اتمنى ذلك، ولكن لا أستطيع ذلك لاني مشغول، وهناك عرس الليلة بولاية صحبار، ويجب أن أذهب بسيارة الاجرة حتى أصل هناك وأذبح لهم ومن ثم أعود فلنأجلها إلى مرة أخرى.

بقيت رياء تسأل نفسها، أين شمساء ومتى ستعود؟ وأخذ الوقت يمر بنفسه حتى جاوزت الساعة العاشرة والنصف، حتى هذا الوقت كان صالح يتظاهر بأنه لا يعرف إلى أين ذهبت شمساء؟ لذلك قال لرياء: هيا دعينا نأكل الأُمُها قالوقت أصبح متفاهرا، ولست أدري متى ستعود شمساء، ذهبت رياء وأتت بالأمُها، و(ترس) القهوة، وأخذ الاثنان في الأكل والسعادة تنعكس على وجهيهما وهي رياء. لم تكن كذلك خجولة، بعد انتهائهما من القهوة. قال لها: أذهبي أنت إلى (جنزك) هناك، وسرني غدا اذا ما جاءت شمساء. سمعت رياء كل هذا وذهبت وأخذت تفكر.. كيف تتصرف لو أن شمساء لم تعد.

بقي فكرها مشغولا طوال الليل بهذه الأفكار، وبدأت تنسج حبال السعادة الآتية بعد غياب شمساء عن البيت، فهي ليست غيبه، بل تعرف أن صالح مولع بها، وأنه قد فتن بشبابها وأنوثتها، واختلافها عن باقي النساء. فهي قد قدمت من وراء البحار، ومن بيئة وطبيعة مختلفة نوعا ما عن طبيعة بركاء، وحتى لو أنها ليست لباس نساء الباطنة، وحاولت أن تلكد حركاتها وأفعالها، إلا أنها ستظل مختلفة من زوايا عديدة. قالت هذا وبدأت تقول لنفسها: لقد اتبنتي الفرصة ولا ينبغي أن أضيعها، علي الآن أن أسعد صالح في هذه الفترة، فترة غياب زوجته، حتى أزيد تعلقه بي ولبهقة إلي لعل يجري حبي في نعمة.

وكان صالح يشعر بالغضب الشديد في تلك الليلة من شمساء وتركها للبيت، فكيف لها أن تترك بيتها في الظهيرة، وتذهب إلى مكان لا يعرفه وحتى من دون علمه.

فبقي مستقبيا في موجات الحيرة لا يعرف هل يتبع أثرها فيبحث عنها في بيت أحد أبنائها أو بناتها أو بيت أخيه، لا يعرف ولكن كل الذي يعرفه أنها: سنيام الليلة تحت سقف واحد مع رياء، هذا يعني أنها سيكونان بمفردهما، لا أحد يتطفل عليهما أو يكر صغوه الليلة، فابنه محمد يعمل في (فهود) من منطقة البترول، وغيابه عن البيت غياب مستمر ولا يعود إلا في أوقات متباعدة حسب ظروف عمله، فيا لها من فرصة.

لقد عادت رياء ويعودتها عادت الحياة إلى عروقها، فمجرد النظر إلى

وشاحها ووضعت القلائد حتى لا تخرج بشكل غير لائق قد يلتفت انظار الجيران إليها ويعرفون أن في الأمر شيئا إذا أروها خارجة على غير عادتها وفي وقت مثل هذا، فهم عندما يشاهدونها على طبيعتها وترتدي زي الخروج المعتاد لها فسيعتقدون أنها في زيارة عادية لأحدى بناتها المتزوجات.

شمساء وهي في طريقها إلى بيت ابنتها فاطمة، كانت هناك جارتها أمّنة وبناتها واقفات أمام الباب في مقابل تيار الهواء الآتي من البحر، حينها من بعيد وحيثهن من بعيد، دون أن تقترب مهن كما هي العادة طبعاً وواصلت الطريق إلى أن وصلت إلى بيت ابنتها فاطمة.

اندهشت فاطمة عندما رأت أمها، وعلامات القلق والخوف تظهر على وجهها.

. سألت فاطمة أمها: لماذا خرجت الآن عند صلاة الظهر يا أمي؟ قالت لها: يا فاطمة لقد تعبت من أبيلك، فأنت لا تعرفين ما الذي حصل فيما بيننا؟

. قالت لها: ما الذي حصل؟ قالت: انه طلب من حمد القصاب أن تعمل ابنة أخته القادمة من السواحل (من زنجبار) في بيتنا، وتساعدني في أعمال البيت. قالت لها فاطمة مندهشة: تعمل معك في البيت، وهل أنت وصلت إلى هذا التقصير في أعمال البيت؟. قالت شمساء: هذا ما أسأل عنه نفسي.. ولكن أباه كان مصرا على ذلك.

وبعد وصول رياء إلى بيتنا تعربت ودخلت في حلقة من الكمل والتباطؤ، حتى إنها لم تعد تساعدني في جلب الماء من البئر أو قطع الخشب، وفوق هذا هربت من البيت اليوم، وعادت إلى بيت خالها، وذهب والدك ليصالحها وإن أستطيع تحمل الالهانة أكثر من هذا. فقلت أجيء إليك لارتاح بالجلوس معك حتى يشعر والدك بتسرعته وخطئه ويأتي لإرضائي، وأنا أعرف أنه ليس باستقامته انت وزوجك إعالتني والقيام بي، ومادمت هنا فسوف أساعد قدر ما أستطيع، وسوف أحاول العمل في الخياطة. ويبيع الملابس للنساء وجلب الماء للبيوت، وحتى غسل الملابس للناس.

وفي المستقبل سوف يفتح الله لي طريقا جديدا، ورياء يعود والدك عن خطئه واستهتاره وجنونه وذهب إلى رشد. سعت فاطمة كل هذا وبدأ تلبها يتألم لأُمها الصبورة، أمها المرأة الفاضلة.

. فقالت فاطمة إلى أمها: كلا يا أمي أنك لن تكوني عبثا فقيلا علينا أبدا، فزوجي وأبنائي وكلنا نرحب بك، ستأكلين مما نأكله وترشدين مما نشره وتبسين ما تلبسه، فلا تفكري وترهقي بالك بالتفكير والتعب، فأنت غالية علي وعلى أخوتي وعلينا جميعا، وأخذنا في البكاء على هذه المسألة والوضع الحرج الذي ألت إليه، والدتها.

في المساء عاد صالح قبل أنان المغرب، ولم يتجه كالعادة إلى المسجد للصلاة بل عزم أن يصلي في بيته، في البيت لم يكن أحد

رياء كل شيء فيه يبدأ في التوتر، ويشعر كأنه دخل في مرحلة جديدة من السبا، وكما هو سعيد بهذا الأحساس، بهذا النشاط، حتى أنه بعد وصول رياء إلى بيتهم بدأ يصيح لحيته بالحناء ويشدبها وينظمها، لم تعد كما كانت عليه مشبعة غيرة غير متساوية. وبدأ يشتري ملابس (مصراة) ملونة (دشاديش) ملونة كذلك، بدلا من الدشاديش البيضاء التي تداخلت فيها الأصباغ، حتى أصبح لونها ترابيا بدلا من الأبيض.

في الصباح قامت رياء قبله لتصلبي أولا، ومن ثم تحضر الإفطار وعمل الخاي والقهوة، وأقبل للتمر من (الجراب) من داخل الجنز. بعد ذلك ذهبت إلى الحمام لتنظف نفسها ووجهها وتعديل مفرقتها حتى يظهر بمظهر لائق، لم تكن هناك امرأة فالمرأة المكسورة أخذتها شمساء معها، تناول صالحي الإفطار هو وهي بهدوء، وعقل صالحي شارد مع شمساء ولو أنه سعيد بوجود رياء معه.

فكان يقول لنفسه هذا ما يريدك كل رجل، هذه هي فعلا الحياة، هذه هي الدنيا هذه هي السعادة، وهذه الانتماس التي انتفسها الآن قد أعطتني روحا جديدة، ومادمت قد قبضت على السعادة فيجب علي ألا أتركها، وإن تركتها ستكون نهايتي، وفي وسط كل هذه الأفكار قال لنفسه: وهل استحوذت علي هذه الفتاة بهذه الصورة؟

وعاد يقول مرة أخرى: نعم، نعم إن كان لا أستطيع حتى الخروج من البيت، وأتأأ أعرف أنها ستكون هنا بمفردها تناس بها خلوة الجمطان، قال ذلك والتفت نحوها كأنه يريد أن يحتفظ بما يفكر فيه في داخل نفسه، كأنه لا يريد أن تكتشف ما يدور في داخله، بهذه السرعة الشديدة، فهو لا يحيد أن تعرف مدى تأثيرها عليه ومدى تمكنها من قلبه ومدى تعلقه بها، حتى لا تسرق عليه الدلال ويدخل الغرور إلى نفسها وتبدل في التعالي عليه.

قال لها قبل أن يخرج إلى السوق: سأبقي لك بالسلك اليوم مع الولاد علوان، هزت رأسها موافقة، ونظرت إليه ورفعت وشاحها الأسود قليلا كما تعودت أن تفعل دائما عندما تريد إثارةه، ومسحت حبات العرق المتناثرة من أعلى شفتيها وجبينها حتى ظهر بعض من صدرها وارتمس ارتساما ثقيلًا في عينيه.

شمساء بقيت في بيت فاطمة إلى اليوم التالي، ولم تكن هناك مبادرة ولا إشارة من صالحي تجاهها، لم يأت لأرضائها ولم يغب إلى رشده فبدأت في تدبير شؤون حياتها.

فذهبت أولا إلى السوق لشراء صوف وزري وخيوط لتبدأ بالخياطة، وكذلك عملت في جلب الماء للجيربان وجلب الخشب وكذلك فعلت لابنتها فاطمة مقابل بعض التذوق.

وكما كانت فاطمة سعيدة بوجود أمها معها، فقد خفت من كاملها الكثير في أعمال البيت التي كانت تقوم بها فاطمة خصوصا أن أمها تعرف الكثير عن أعمال البيت لسابق خبرتها في بيتها، فهي التي ريت فاطمة وأخبرتها.

وساعدت شمساء ابنتها فاطمة في تنظيف البيت وطهي الأكل وتحميم الأولاد وكل شيء، ولكن ما كان يحزن فاطمة عدم سؤال

والدها وعدم اكتراثه بالموضوع، وكأنه لا يعنيه، أو كأنه كان في انتظار فراها من البيت، وما زالت تفكر في سبب عدم حضور والدها للسؤال عن أمها.

بقيت الأمور هكذا لمدة شهر، وصالحي بدأ يظهر عليه الشبا أكثر، فأكثر وبدأ يهقد على رياء بالنقد لشراء ملابس وزينة لها، حتى أن حبها لشراء الملابس والحلي ضرب رقما قياسيا، وبدأت تشتري أشياء بالقسط وبعضها تسدد قيمته، وبعضها الآخر تضطر لببيع ما لديها من حلي الفضة لتسديد قيمته.

وبدلت رياء في تناس مع الموضة، موضة الملابس والالوان مع نساء الباطنة واستبدلت الأوشحة السوداء بأخرى ملونة يوضع على أطرافها (الفرايغ) الصوفية، وفي كل مرة تزيد من طول (الفرايغ)، وطول (الفرايغ) يدل على نسوج المرأة ولو أنها لم تكن متزوجة، ولكن حيث إنها لم تكن تحت رعاية أكبر امرأة سنا توجهها وتعلمها، فاستطاعت أن تطول (فرايغها)

اهتمام رياء بجمالها أخذ وقتها كله، حتى بدأت نساء الحارة يغرن منها، والباينات أصبحن يعرفن بيتها قبل كل بيت، فعندما يدخلن الحارة ينهمن إلى بيت رياء ليعرضن عليها أجمل وأحدث ما في موضة الملابس من الاقمشة المتباعة من سوق مطرح والتي تأتي من الهند واليابان.

حمد خال رياء لم يأت لزيارة صالحي ورياء، ولم يكن علي علم بأن شمساء لم تعد تعيش في البيت معها، بل لم يعرف أحد باختفاء شمساء حتى الجيران، فكلما جئن لزيارتها قالت لهم رياء: انها ذهبت تعيين ابنتها زهرة أثناء وضعها، وهذا شيء يعترف به الجميع، ولم ينتبهوا إلى أن شمساء لم تكن موجودة في البيت لأسباب أخرى.

رياء وصالحي بدأ يركزان على مظهرهما الخارجي، ويهتمان به، حتى أن صالحي لم يجد صبيح اللحية بالحناء كافيا لتغطية الشيب، فذهب لابتياع صبغة كيميائية لنفسه، فقد ذهب إلى أحد تجار (البانان) وأسأله عن رأيه لأفضل صبغة للشعر.

قال له الباناني: ما هذا يا صالحي فهل انت تزوجت امرأة جديدة أم ماذا لماذا تريد صبغ لحيتك وأنت في هذا العمر، فأنا في نفس العمر ربما تريد فأنا لا أصبغ شعري إطلاقا سوى الحل الهندي المرطب للرأس.

قال له صالحي: ولكن أنتم أيها الهنود لا تعملون.. فمشكلتكم أقل من مشكلتنا نحن المعانين.

أراد صالحي أن يوهم نفسه قبل الهندي أن هذا الشيب الذي خط لحيته ويان أثره على شعره ووجهه، إنما هو من تأثير العمل والشقاء في سن مبكرة، وهذا الأمر خاص بالعمانيين حيث إنهم يخترطون في العمل، ويحصلون هموم الحياة في سن مبكرة.

وقال للتاجر الهندي: عندنا في عمان الشيب قد بلانا ببلوة كبيرة، ولا أعرف التخلص منه، مد الباناني يده إلى خلف الطاولة التي كان جالسا عليها وتناول علبة وأعطاهما لصالحي.

- وقال له: هذا صبيح اشتريته لنفسي، ولكنني لم استعمله فخذهُ واستعمله وقل لي ما رأيك فيه.

أخذ صالح العلبه وفي صباح يوم الجمعة شرع في وضع الصبيح على لحيته، ولكن قبل أن يعيد لون لحيته إلى الأسود سقط شعر لحيته بأكله وأصيب بحكة قوية تشفق من أثرها جلد فنفه.

وبدأ بعلاجه بالورس والزيت حتى هدأ، وبدأ شعره ينمو من جديد، ولكن رياء طلبت منه ألا يطيل لحيته ويستمر في حلها حتى يبدو أكثر شبابا، مثل شباب العاصمة مسقط، فقد رأته عندما كانت في الميناء في مسقط حين كانت في انتظار خالها أول ما وصلت إلى عمان.

بدا صالح بهيئة وخلقة جديديتين بدون ذقن، بدون شوارب ودشاديش زاهية ملونة، ومصرات ملونة كذلك، وحتى الآن لم يأتِه خبر شمساء ولم يحاول هو الآخر الاتصال بها، ولم يعد يفتقدُها أو يحزن لها بعد هذه العشرة الطويلة، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل أخذ يفكر في شيء جديد، هو الزوجة في رياء.

فها هي تعيش معه تحت سقف بيته شابة يافعة كأنها زوجته، لو لم يكن العقد الزوجي ناقصا فيما بينهما، ولهذا فهو لا يستطيع الاقتراب منها كما يريد سوى بعينيه وبذمته الذي يعرِد طوال الليل مختطفًا صورتها ملقيا بها في أوضاع مختلفة في مخيلته، ولم يستطع إبدأ الأفلات من هذه الخيالات والصور التي تقتل خياله عن رياء، وفي كل مرة يتعوذ بالله من الشيطان الرجيم حتى بدأ يشك في أن رياء قد سحرت له حتى يتغير حاله بهذه الطريقة ويقع في حبائلها بهذه الدرجة.

فرنجبار في أرض السحر والسحرة، فسحر رنجبار شيء معترف به في عمان.. ولكن حتى لو عملت له شيئا من السحر فإن ما يحسه تجاهها شيء غريب، فالسحر لا دخل له، بعد شهر من غياب شمساء ذهب صالح إلى الوالي وطلب أن يشرح له موضوعا يخص أسرته وعندما قال له الوالي ماذا تريد؟

- قال صالح: أريد أن أطلق زوجتي؟
- قال له الوالي: أن مسألة الطلاق ترفع إلى القاضي، ومن الأفضل أن تذهب فوراً إلى بيت القاضي وتشرح له القضية بأكملها حتى لا يتأخر موضوع الطلاق.

ذهب صالح لمقابلة القاضي فوراً وبنفس الأسلوب شرح مشكلته المعقدة مع زوجته شمساء، وأخبر القاضي أيضاً بأن أبناءه وبناته قد كبرن، ولم يعد سوى ابن واحد من أبنائه وهو محمد الذي لم يتزوج بعد ولكن محمداً يقيم حيث مقر عمله في فهواد وأيس في بركاء، قال له القاضي بأن يرجع إليه في الصباح أن شاء الله عندما تبدأ الجلسة.

في الصباح ذهب صالح مبكراً إلى الحصن، وكان القاضي والوالي والصماكر وكل أعيان المنطقة يجلسون كالعادة في البرزة يتناولون مواضيع وقضايا للناس القضائية والاجتماعية قضية تلو الأخرى، حتى جاء دور قضية طلاق

صالح من زوجته، فشرح لهم صالح قصته من البداية قائلاً بأن شمساء لم تعد قادرة على إنجاب الأطفال فقد بخلت في سن الحias والشبي اللثاني والأهم بأنها تركت البيت دون إذن ولا يعرف إلى أي جهة اتجهت حتى الآن، وفي نهاية القول يريد الخروج من حلقة الزواج بها.

كل الحاضرين اندبهشوا فكيف لامرأة أن تترك بيتها في وضع النهار بدون علم الزوج، ففي هذا مخالفة لطاعته وخروج عن القاعدة الزوجية السليمة، ولهذا يحق للزوج طلاق زوجته، فطلب القاضي من الزوج بأن ينطق بالطلاق أمام الشهود الموجودين في تلك البرزة في ذلك الوقت، وهذا ما فعله صالح بدون تردد.

ومنذ تلك الساعة أصبح رجلاً أعزب ويحق له أن يبحث عن زوجة جديدة، فغير لائق لرجل في هذا العمر أن يبقى أعزب بدون امرأة تدبر له شؤون بيته. ولكن صالح ليس لديه مشكلة في العثور على زوجة، فالزوجة الجديدة في بيته هي الآن تعيش معه تحت سقف واحد.. وأهم من ذلك لدى صالح هو أن وجود الزوجة في بيته سيرفع عن كاهله دفع مبلغ باهظ للبحث عن عروسة جديدة.

انتهت جلسة القاضي والوالي وأعطى صالح ورقة الطلاق بيده أخذها صالح واتجه إلى بيت نسيه إبراهيم شقيق شمساء، ولكن إبراهيم لم يكن موجوداً في ذلك الوقت لذلك أعطى زوجته المظروف الذي به ورقة الطلاق وطلب منها أن تعطي لزوجها بعد عودته، ولم يكشف عن محتوى المظروف.

أخذت الزوجة الرسالة وهي تعرف أن الرسالة بهذا الشكل في هذه البلد تعني شيئاً مهماً، تعرف أنها خطابات من القاضي أو الوالي أو من الطبيب، أو أنه خطاب يحمل خبر موت أحد الأشخاص المقيمين بالخارج مثل العاملين في الكويت أو البحرين والسعودية.

ترك صالح الرسالة وعاد إلى بيته وهناك رياء كانت تنتظره كالعادة والغدا والقاهرة، وقد اردت إحدى قساتينها الجديدة، ولم تعد تتذكر شمساء أو تشعر بفقدانها.

- قال لها صالح: لقد أتيت الآن من المحكمة فقد ذهبت لطلاق شمساء، أبدت رياء نوعاً من الذمول وترسمت على قسماص وجهها علامات الدهشة

وقالت: طلقها لمانا؟

قال لها: التي تخالفني بهذه الطريقة وتترك بيتها دون إذن زوجي فهي ليست زوجتي ولكني كنت بعد اليوم متصحبين زوجتي، فالحيلة سأذهب إلى منزل خالك حمد وأطلب يدك منه، ابتسمت رياء وأخفضت رأسها بالموافقة، في بيت إبراهيم شقيق شمساء انتشر الخبر، خبر طلاق شمساء من صالح ولكن إبراهيم لم يكن يعرف أين شمساء الآن أو لمانا حل هذا الطلاق؟

وبدأ يبحث عنها حتى عثر عليها في بيت ابنتها فاطمة وأخبرها وأخبر بناتها بالخبر وطلب منها أن تنتقل في اليوم التالي إلى بيته حتى تعيش معه ومع زوجاته، فحياتها مع ابنتها يجب أن تكون شيئاً مؤقتاً وليس شيئاً دائماً، وهذا ما فعلته شمساء انتقلت وأخذت

يوسف من دون زمة ومن دون طبل ومزامير، وهناك بدأت حياتها الجديدة، في مستهل الامر ضربتها صفة كانت مرجحة سعيدة بها، وكانت شمساء تعمل لاسعاد الجميع في البيت حتى أنها بدأت بخياطة ملابس البنات والأولاد حتى لا ينفق زوجها مبالغ باهظة من أجل هذا العمل.. ولكن مع مرور الأيام تمكنت شمساء من قلب يوسف، الشيء الذي لم يستطع يوسف إخفاءه.

وحينما بدأت صفة تلحظ مكانتها عند زوجها وتمكنتها من قلبه، بدأت صفة بالغيرة وبدأت تدريجيا تغار منها ولم تستطع كتمان ما في نفسها من ثورة ضد شمساء، حتى جاء يوم وثوقت صفة عن التحدث مع شمساء، مما جعل شمساء تشعر بالغيرة والوحدة في البيت وتحس بأنها لا مكان لها في بيت آتت إليه ليست كزوجة ولكن كغزاة، ألا ما لم يعرف بها أحد سوى بناتها اللواتي لم يكن باستطاعتن عمل شيء سوى سماع ما تقصه عليهن أمهن وقتلوهن تنمزق ألما عليها.

غيرة صفة من شمساء وصلت إلى درجة انها بدأت تعكر عليها وقت خلوتها مع زوجها، فكانت في كل ليلة يبيت فيها يوسف مع شمساء تقضي تلك الليلة في المشي في أرجاء البيت، وتخلق اعمالا تتطلب الحركة في أرجاء البيت، حتى يتسنى لها المرور من أمام غرفة شمساء والتفتت إلى ما يدور بينها وبين يوسف، لعلها تسمع ما يقولانه أو يفعلانه هناك داخل الجنز، وتدفع بأذنها أكثر وأكثر للتصاق بالباب، وتشعر وكأن عقارب أو عقابين قد لدغتها. وكان سموم اللدغ كانت تسري في عروقتها. حتى يهل الصباح، وعندما يفتح يوسف الباب في طريقه متجها للوضوء، تهرب صفة بقندلها وتعود بعينيهما المنتفتحتين إلى داخل غرفتها، مع أولادها الكثيرين النائمين بكل هدوء وسلام على فراش على الأرض، لا يعرفون المأذي حدث لأهم طوال الليل.

شمساء أدركت بغفلتها ما الذي يحدث في داخل نفس ضربتها صفة. وكانت شمساء مثقفة عليها وتلتصق لها الأعداء، فهي تعرف بأنها في المتعدي على صفة، وهي التي آتت لتشارك صفة ببيتها وزوجها وجيرانها، ولكن شمساء تقول في نفسها: لو عرفت صفة بحالي ووضعي وحياتي قبل ان يتزوجني يوسف لرق قلبها علي، ولا أظن أنها ستمانع من ان يأخذني زوجها كزوجة أخرى، فصفة انسانة مسلمة ومؤمنة وتذكر عذاب النساء بعد الطلاق، فلماذا لا تتقبل وجودها في حياة زوجها يوسف؟ شمساء قد بدأت بأعمال البيت والقيام بكل شيء من أجل كسب لقمة العيش في بيت يوسف، ولكن كل هذا لم يغير شيئا من غيرة صفة من شمساء، وهذا ما بدأت شمساء الاعتراف به، وأضحت تتقيله على مضض، بدأت تعرف ان الغيرة لا تعرف أخوة ولا صداقة خصوصا غيرة الضرة تجاه ضربتها.

معهما كل ما آتت به من ملابس وسجادة صلاة ومعدات الخياطة وبدأت حياتها الجديدة في وسط بيت أخوها.

ذهب صالح في الليل لطلب يد رياء، وهناك في ذلك الوقت فقط عرف الجميع أن شمساء قد غادرت منزل الزوجة منذ شهر.. ولكن لم يتقوه أحد بكلمة تجاه صالح الذي عاش مع فتاة صبية تحت سقف واحد دون أن يكون أحد معهم.

مرت أسابيع وأصبحت رياء سيدة بيت صالح، رجل أكبر منها بكثير من ثلاثين سنة، ولكن شغفه تجاهها لم يخطيء وأثمر الزواج بينهما عن جنين في أحشائها.

وقصتها العاطفية مع صالح لم تنته، فكلمها نظر إليها تلهف قلبه عليها وازداد شغفه بها.

شمساء كانت تعاني من الضغوط التي كانت تعيشها في بيت أخوها مع زوجاته الثلاث وأطفاله الكثيرين، وقتها كان مزمعا بالعمل ولم تستطع جلب الماء للجانين وبيعها أو الخياطة أو الانتفاع من دخل غسل الملابس وبيع الحطب، فبهمها كان كله في عمل مستمر منذ الفجر وحتى نهاية الليل.

ظلت شمساء في وسط هذا الضغط مدة طويلة، ولم تكن تعرف كيف تخرج من هذه الدوامة، ولم يكن هناك أحد يساعدها في الهروب من الواقع الجهنمي السيئ الذي أصبحت فيه، فحياتها كانت مزيدا من العمل، ومزيدا من الغسل والطبخ.

وفي يوم من الأيام طلبت منها إحدى جاراتها، تدعى صفة، الحضور إلى بيتها لاعطائها بعضا من الملابس لخياطتها ليوم عيد الأضى المبارك، وهذا ما فعلته شمساء، وهناك في بيت صفة كان زوجها يوسف رجلا كبيرا في السن قليل النظر ضعيفا، أخذت شمساء في التحدث إليه فأعجبه أسلوبها ومنطقها وتدينها وطيبة قلبها، وكان يعرف من زوجته بأن شمساء قد طلقها زوجها وقد عادت للعيش مع أخوها إبراهيم. ولكن في ذلك الوقت لم يقل شيئا واكتفى بمواساتها بالكلام.. ولكنه قد أعجب بشخصيتها وصلابتها وقوتها وإيمانها.

وفي يوم آتى يوسف لزيارة إبراهيم في بيته، وطلب منه يد اخته شمساء فسأله إبراهيم لماذا تريد الزواج من شمساء يا يوسف؟ قال له: أريدها ان تكون بجانبني في الوقت الذي تكون فيه زوجتي مشغولة بأعمال البيت والأطفال، وأن تكون كذلك صديقة لزوجتي، فزوجتي غريبة على هذا الصبي.

قال له إبراهيم: بزوجك منها ستكون قد جلبت الدمار إلى بيتك. قال له يوسف: كلا فزوجتي صفة لن تمانع من ان اتزوج من سيدة فاضلة رؤوفة كشمساء، وهذا الزواج سيقرب بين بيتينا أنا وأنت يا إبراهيم، نقل إبراهيم لشمساء خبر خطبة يوسف لها، وفرحت في داخلها بهذا الخبر، فربما ستجد حياة أفضل من الحياة التي تعيشها هنا مع أخوها وزوجاته.

وفي نهاية الشهر تزوجت شمساء من يوسف ونهبت إلى بيت زوجها في مساء ليلة الخميس، وأصبحت في يوم الجمعة في بيت

هيفاء بيطار *

لكن هناك بشراً تجف دموعهم في المصائب، ترى من أي نوع أنا؟ ياه لم أعد أتذكر... فلم أعد أبكي على ما أخسر بل ابتسم بمرارة.

كنت أداري التوتر الكبير الذي تسببه لي حالتها المنهارة، أمنت أن الحب مرض يلك منديلاً بالماء ومسحت وجهها المتورم، رجوتها أن تأخذ اجازة من البكاء وأن تصغي لي، حدثتها كما لو أنها طفلة: اسمعي يا غالياتي، لم تعرفي سوى القلق والقهر مع هذا الرجل، فلم تتألمي لأنه هجرك؟!... يجب أن تفريحي فقد تحررت من علاقة مرضية لم تعلك سوى الألم والتشتت والضياغ، واسمحي لي أن أقول الفشل ايضاً... فقد أهملت عمك وتعرضت لعقوبات بسببه.

قالت: هذا هو الحب.

- لكن، كيف تحبين رجلاً يعذبك كل هذا العذاب؟
- انه لا يقصد تعذبي.

يبدو أنها رغم تهالكها من العذاب، لمحت الدهشة والاستغراب في عيني، فاستطردت تشرح لي وجهة نظرها بصوت رخو شاحب يشبه الأنين: انه رجل رائع، شاعر، حساس، حنون، حين يكون بمزاج مرتفع يرسل لي كل ساعة كلاماً مدهشاً عن طريق الهاتف الخليوي، ثم انك تعرفين انه كان يقطع مسافات طويلة ليراني ساعة على الأكثر.

- لكن عمر سعادتك معه قصيرة جداً مقارنة بالألم الذي سببه لك، شعرت أن مهمتي أن أثير فيها الارتباب والشك بهذا الحب، فهذا الرجل سادي، سعيد بعذابها، يحس بأهميته حين يراها منهارة، طوال عامين من علاقته بها تكشفت لي خطته بوضوح، يدللها، ويفرقها باهتمامه وعواطفه، ثم يهجرها فجأة بقسوة وحشية ودون سبب، أو يخلق أسباباً وإهية خطيبة، ويتركها تتعمرغ بالألمها وحزنها وهو يراقب تلك الحالة متلذذاً.

كنت مضطرة لايتسام وأنا أتأملها منهارة، كي أجم انفعالاتي العنيفة التي تخيرها في دموعها الأشبه بالطوفان وصوتها المختنق بالألم، صديقتي الصغيرة ذات الخمسة والعشرين ربيعاً تعاني من آلام الحب الخارقة.

في مطعم لطيف جلست قبالتني غير مبالية بنظرات الفضوليين الذين يتفرجون على دموع شابة، مشهد يمزق القلب حقاً، فتاة رقيقة تذوب ألماً من حبيب هجرها. اقترب منّا النادل وقبل أن أسألها ماذا تشربين؟ طلبت ويسكي، استحسنمت فكرتها عسى الكحول يهدئ روعها طلبت حلوى الزبيب التي أحبها وبعض المقبلات، شربت الكأس الأولى بسرعة كما لو أنها راغبة بغيبوبة عاجلة، رجوتها أن تأكل بعض الطعام، هزت رأسها بالنفي وقالت وهي تمسح دفقة دموع غزيرة بكومة مناديل ورقية: لا أستطيع، لم أبتلع لقمة منذ ثلاثة أيام.

أحسست بالخجل لأنني أكل حلوى الزبيب بشهية، مازحتها قائلة: أتعرفين حلوى الزبيب أكثر اغواء من الرجل... يبدو أنها لم تفهم ما قلته، بيننا هوة، كنت قد بلغت عمر النضج، العمر الذي ما عاد الانسان يعاني فيه من آلام الحب، كنت أعجز عن فهم جحيم حب يائس، وكنت أبدو باهتة أمام تمثال الألم الحي الذي تجسده تلك الشابة ومع ذلك قلت لها ما يقال في تلك الأزمان، لكنها لم تبال بما قلت، أخرجت من حقيبتها قرصي «فالديوم» وابتلعتهما مع جرعة كبيرة من الويسكي. أمسكت يدها الباردة بغضب وقلت بتحذير: اسمعي، الكحول مع «الفالديوم» يتحول لسم. قالت باكية: هذا أفضل.

صار صوتها رخواً بعد الكأس الثانية، ولم تكف دموعها لحظة عن الانهمار، ادهشتني غزارة دموعها، وفكرت أن الغدد الدمعية متمازجة في تجاويها مع الألم،

* قاصدة من سوريا

لم تكن قادرة على استيعاب تلك الحقيقة، لأن الألم رضىً ادراكها وحين طلبت إليها وأنا أريت على يديها اليبادتين اليابستين أن تبدل جهودا لسيانها وسوف أساعدها بخبرة سنوات النضج التي أحملها على كتفي، لكنني في الوقت نفسه أحسد تلك الشابة على حرارة عواطفها، ويأنها لا تزال قادرة على تصديق ذلك الوهم الجليل: الحب.

نظرت إلي باستعطاف قاتلة: ولم لا أبذل جهوداً لأحياء العلاقة من جديد؟

فجأة خطفتني ذكرى بعيدة، اعتقدت أنني نسيتها، ذكرى سطعت صورها أمامي دون ألم، كنت في الثانية والعشرين، أتذوق بدھشة أحاسيس الحب البكر الأشبه بالوان قوس قزح، كان يكبرني بخمسة أعوام، أحبته لأنه كان يهدس دوماً أفكاراً ويفاجئني بها، كنت أنظر للسحب بشيء من الكورع وكنت أكتب له جملاً منمقةً، أخذ معظمها من قصائد الغزل والأغاني العاطفية واكتبها كما لو أنني ألفتها، لم أكن أفهم وقتها أن هنالك نموذجاً من البشر يتلذذون بالأم الآخرين ويعتبرون أنفسهم مهمين حين يتألم الآخرون بسببهم، كانت علاقتي معه تتأرجح بين حب شديد وألم شديد، ولم أفهم لماذا يفتعل الشجار معي ويشتمني ويهجرني، ثم يعود نادماً ليخبرني بعواطفه؟

للحظة توحدت مع صديقتي الصغيرة، صار لنا الصوت ذاته والنظرة ذاتها، تذكرت أنني طالما اضطرت لابتلاع أقراص «الفاليوم» كي أهدئ آلام الحب... لم أتذكر الحادثة التي أدت لقطع العلاقة بيننا، لكن المشهد الأخير انحرف في ذاكرتي إلى الأبد، كنت أركض في الشارع بلهفة حب جامح ينهشني بلا رحمة ودموعي تتساقط أمامي كمطر حزين، أحاول اللحاق به لأشرح له كم أحبه ويأتي لا استحق قسوته، لم أبال بنظرات المارة المشفقة، ولم أكرث حين تعثرت وجرحت ركبتي وأخذ الدم يسيل منها، كان ذاهباً لحضور مباراة كرة القدم بعد أن أشبعني شتماً وتجرباً ورغم أن الفتيات لا يقصدن الأندية

الرياضية، فلم أتردد لحظة في الدخول والبحث عنه، لم أعد قادرة على الركض، استوقفت سيارة أجرة، سألتني السائق برقة: خيراً يا ابنتي، ما بك؟ قلت له: أُمي مريض في المشفى، دعا له بالشفاء، عند الإشارة الضوئية الحمراء، لمحت شاباً معاقاً يعبر الشارع مستعيناً بعكازين، وجهه وسيم وهادئ، نظرته دافئة وثقة، يدها تقبضان بقوة على العكازين ورجلاه رخوتان مشلولتان، بضربة سحر انقلبت حالتي وانطفأ الحب المريض الذي نهش روحي كسرطان، لم يعد يعني لي شيئاً ذلك الشاب المتغطرس السادي الذي يذلني ويستمتع بتجريحي، سأنزل هنا لو سمحت، بصوت يتماثل للشفاء أمرت السائق أن ينزلي من السيارة ووجدتني أمشي بهدوء ويطء وراء الشاب المعاق، توقف واشترى علبة سجائر وجريدة، استأنفت السير وراه ونظري معلق برجليه المشلولتين، كنتُ كالمسيرة أمشي وراه شاعرة أنني اشفى خطوة بعد خطوة.

لم أفهم حتى الآن سر تلك المعجزة، كيف شفيتُ من حب مريض لمجرد أنني لمحتُ شاباً معاقاً؟ ماذا عنت لي تلك الاعاقة؟ كيف تفاعلت مع قهري وشفقتي بلحظة؟ بعد مسيرة قصيرة ومنتهبة، توقف الشاب وجلس في مقهى رصيف طلب كاساً من الشاي وهو يتصفح الجريدة، كم رغبت أن أتحدث إليه، لكنني على الضفة الأخرى لرصيف الحياة، طلبت عصير جزر، شربته مستمتعة بطعم الشفاء، ونظري معلق بالشاب الذي أهداني إفاقته لأشفي كيلاً أكون معاقاً بروحي، كيلاً يكون حبي مثلاً لكذميه.

شكراً، رددتها مراراً وأنا أعود إلى منزلي، رمت أقراص الفاليوم في القمامة، رجوت أخي أن يقول لذلك الشاب المتغطرس أنني غير موجودة حين يتصل بي. انتفضت فجأة وسحبت صديقتي الصغيرة من يدها، سألتني إلى أين؟!... لم أجب، كنتُ مصممة، أوقفت تاكسي بلهفة وأمرت أن يسرع إلى (مدرسة الأمل للمعاقين).

وجدي الأهدل *

الإهداء إلى الشهيد جلاله عمر

الركاب، بينما وقف ثلاثة من مرؤوسيه الشبان على مقربة من الباب منهمكين في نقاش حاد... قال جندي قصير القامة غائر الوجنتين يرى الدنيا من شقين ضيقين في رأسه:

— شيء مضحك أنكما تفتخران بسفاسف بسيطة تخلو من البطولة.. هل تقدران مثلاً على تقصير شواربكما بالمسدس؟
اطبق الجندي جفنيه وسحب من خاصرته مسدساً عريضاً وقرينه من وجهه، ثم أطلق إلى فوق شاقولياً طلقتين سريعتين، فتضام طول شاربيه بانكماش جلدة وجهه، إلا أن خدعته انطلت على الجنديين الآخرين.

أطل الضابط الكهل من إحدى نوافذ الباص، وبدأ أن ثغره افتر عن ابتسامة استحسان للعرض الرجولي الذي أتى به الجندي القصير القامة المزهو بنفسه.

شعر الجندي الأسمر الطويل كالنخلة، الناحل كهود القصب، ببشار القصب يتصاعد من رأسه فنطق بكلمات متشنجة تدافعت حروفها من فمه متلاصقة ببعضها:

— بـغ بـغ قديمة لنا اقدر أطلق رأسي صلبة بالآلي!

انزل الجندي الناحل بنذيقه الآلية من على كتفه وصوبها باتجاه شعره المقلبل الشبيه بوسادة أسفنجية مريحة، ثم أطلق أفقياً عشر رصاصات بضغطة واحدة على الزناد، فطأير شعره كله ومعه نفف من جلدة قمة رأسه، فتبدأ منظره قبيحاً بصلصة محروقة دمداة من الامام، وشعر كثيف من الخلف والجانبيين.

ضحك الضابط الكهل من أعماق قلبه ضحكا رناناً قل أن يضاهي جمال رنينه شيء آخر، باستثناء رنين الجنيحات الذهبية.

اجتاحت الحمية الجندي الثالث الوسيم الطلعة، فقال وهو يتقدح حماسة والحمرة تصبغ وجهه الأمر:

— لئش.. هذا لعب جهال أنا اقدر أحلق عاتني أعزكم الله بالآرربي، جي

بحث الجندي الوسيم الطلعة في جرابه المعلق على ظهره عن

أشرقت الشمس بغير رغبة، فتناولت افطاري بدون شهية تذكر، وخرجت من بيتي الساعة السابعة والنصف متأهلاً مجلة «وجهات نظر» المصرية، وسرت مسافة ثلاثمائة متر حتى وصلت إلى الشارع العام.

انظرت بضع دقائق حتى جاء باص كبير مكتظ بالركاب، فصعدت إليه وبقيت واقفاً. مددت يدي بعشرة ريالاً للمحاسب الوسيم الصغير السن— الذي يبدو أن سائق الباص قد انتقاه بعناية من بين عشرات الغفيان البافعين من أمثاله— فأخذها ولم يلتفت إليّ لانشغاله بتبادل السباب المقدح مع عدد من رجال القبائل الذين ربما حاولوا مخالطته في الحسب.

بعد مسافة قصيرة نزل بعض الركاب فوجدت مقعداً خالياً، كان الراكب الذي نزل قبل قليل قد طواه، فأعدت فتحه، وجلست قريباً من الباب.

سار الباص ببطء، فقد كانت أمامنا نقطة تفتيش عسكرية، مهمتها عرقلة حركة المرور، وتجريد المواطنين العزل من طمأننتهم، وتزويد المسلحين بأسلحة غير مرخصة بالمزيد من الذخيرة

فتحت المجلة ورحت أقرأ:

(عشية الثورة الفرنسية كان جنود الحرس الفرنسي، وهي فرقة من صفوة العسكريين التي تكونت منذ عام ١٥٦٤ وارتبطت بالبيت الملكي، وترتدي اللون الأزرق، هم الذين انتفضوا في يوليو عام ١٧٨٩ وتأخوا مع الشعب واشتركوا في إسقاط سجن الباستيل. ثم انضم الكثيرون إلى الحرس الوطني الباريسي وارتدوا إلى اللون الأزرق إلى سائر المليشيات المتواجدة في القرى والمدن الأخرى، وفي شهر يونيو أعلن أنه «اللون الوطني» وبعد إعلان الجمهورية في خريف عام ١٧٩٢، أصبح الأزرق هو بالضرورة لون الزي العسكري، ولون جنوده. وفي عامي ١٧٩٢ و١٧٩٣ صدرت عدة قوانين تجعل اللون الأزرق إجبارياً للمشاة، ثم لكل الجيش النظامي وأخيراً للجيش الثوري).

صعد ضابط كهل يرتدي بزة غبراء مموهة إلى الباص لتفتيش

* قاص من اليمن

المعذوف المحشو بالمتفجرات ليقلمه جوف الاسطوانة العذراء. تبدت تكشيرة رعب على الضابط الكهل، بينما أخفض الركاب الملاصقون للنفوذ رؤوسهم غريزيًا، وأما أنا الأقرب من غيري الى ذلك الجندي الغر الذي أذهب التحدي الأجوف بصوابه فقد شمرت بقدمي ترتعشان، وابتسمت للنهاية الوشيكة ابتسامة واهنة مندهشة.

أعلن الضابط الكهل انه انهي تفقيشه دون أن يعثر على شيء، وأمر السائق بمتابعة سيره، ونبيه ان ينزله عند أول مسجد يمر به ليدرك صلاة الجماعة.

فتح سائق الباص المنياح، وثبت المؤشر على الإذاعة، ورفع الصوت ليفرض على جميع الركاب الانصات:

(نرحب بفضيلة الشيخ عضو هيئة كبار العلماء عضو اللجنة العلمية والافتاء في برنامج فتاوى، ونبدأ بسؤال جامعا من السائلة أم عبدالعزيز من منطقة الزلفي تقول هل يجوز أن انحر الهدي في غير منى؟).

لاحظت ان عددا من ركاب الباص قد ارفعوا سمعهم، وبدا على وجوههم الترقب لسماع الاجابة.

اختفى الصوت الناعم المنعم للمذيع، وأطبق على الميكروفون صوت أجش لاهث الانفاس:

(الهدي مهدي لمساكين الحرم فيسوغ ذبحه في منى وفي مكة فالكل جائز ان شاء الله).

غبنا في شوارع ملتوية مزينة بالمصلين الذين احتجزوا الأرصفة وامتدت بعض صفوفهم الى جانب من خط الاسفلت.

توقف الباص فنزل الضابط الكهل وآخرون، وصعد ركاب جدد، بينهم رجل يرتدي بذلة زرقاء حلق الحليحة تلوح موم البلد موزعة على قسماص وجهه، يحمل على صدره طفلة تبلغ من العمر ثلاث سنوات، مدورة الوجه، مودة الخدين، باسمة المحيا، وترتدي فستانا مزكشا نخبض ألوانه بالفقر.

وجد الأب مقعدا شائقا بجواري فجلس، وانشغل هو وابنته الصغيرة بالتفكر على معالم الطريق من النافذة.

(تك).

جذبت انتباهي حبة حلوى «مليم» تدرجت من يد الطفلة واستقرت عند الدرجة السفلى لباب الباص.

لم ينتبه الأب لما حدث، فظلت تهمس بصوت واطى وتشد كفه، فلما اصغى لها تسربت إليه الابتسامة وتكلم معها برقة مقلدا طريقتها في الكلام، ونوى الاستجابة لمطلبها.

في تلك اللحظات القصار- التي كان الأب اثناءها يناغي طفله ويشرط عليها قبلة كبيرة اذا أعاد لها المليمي- انتابتنى رغبة خيرة في الانحناء وجلب حبة الحلوى للصغيرة، الا ان مشاعر اللامبالاة بالآخرين وعدم الاهتمام بمعاناتهم كبثتني ومنعتني عن اسداء تلك الخدمة المتناهية البساطة لطفلة محبوبة.

نظر إلي والدها، وبهزة لا تكاد ترى من رأسه ناوطني أحب مخلوقات الله الى قلبه ريثما ينحني لالتقاط حبة الحلوى.

أمسكت بالطفلة الخفيفة الوزن التي كانت تنظر إلي بعينين عسلتين واسعتين بكلتا يدي، بينما وقف والدها وتحرك مقربا من الدرجة السفلى لباب الباص وانحنى..

لاحت أمامنا سيارتان من أحدث الموديلات تستبقان كأنهما في مضمار للخيول، وتسيران عكس اتجاه السير بسرعة هائلة اهتزت من ريح ادبارهما سحابة بيضاء مستلقية على صدر السماء.

داس سائق الباص على الكوابح بشدة ومال يسارا.. ترنح والد الطفلة وفقد توازنه، وفي لحظة كان يتقلب خارج الباص.

تفادتا السيارتان السائرتان عكس الاتجاه الصحيح الاصطدام بباصنا المكثظ بالركاب، ولكنهما لم تنتبها للأدمي الذي كان يردد اسم ابنته بلوعة وحسرة فنحرتها وعجننا لحمه بالاسفلت الأسود عجنا.. وضيق وقتهما لم تتوقفا، فقد كانتا تيردان ادراك صلاة الجماعة قبل أن يسلم الامام..

حملنا جثمانه الى داخل الباص لاسعافه الى أقرب مستشفى رغم ادراكنا انه قد فارق الحياة. سجيناه على ثلاثة مقاعد وبمأوى تنزف من أماكن متفرقة من جسده. لاحظ الركاب باندهاش كفه اليماني التي كانت تقبض بقوة على شيء ما بداخلها.

لم تبك الطفلة على والدها أو تجزع، لأنها لم تفهم بعد معنى الموت. تركناها تقترب منه، ذكرته بالصقعة الأخيرة التي عقبتها معه، فاذا بقبضة الميت ترتخي شيئا يسيرا، فاستخرجت من كفه حبة حلوى ذات غلاف أحمر- حلوى بالعسل- ظلت سليمة ونظيفة برغم الحادث الرهيب الذي تعرض له. ولسبب لا نعلمه اغرورقت عينها بالدموع ثم قبلته في وجنته قبلة كبيرة.

نُسلم.

«الله أكبر».

تغضبُ زوجتي إذا سألتُ عن عمر الميت وأجبتها: «أصغر عنا بكذا سنة أو أكبر عنا بكذا سنة». تصرخ: «قل عمر الميت مُجرّداً من أي مقارناتٍ بأعمارنا». لكن إن سألتُ عن عمر شريفة التي لم تكمل الثلاثين.. سأقول بسبقٍ إصرار: «أصغرُ عنكِ بخمس سنين».

«الله أكبر».

قالت شريفة يوماً - قبل أن أهجرها لفرط غياني - تحدّثني عن نكته الفقد: «أكبر الموت الضعيف، ولم أزر مريضاً قبل موته. أريدُ فقد أحيتي كما كانوا شامخين ضاحكين بهامات ورووس تعانق الشمس». لذا لم أزر شريفة في مرضها، وأتذكرها الآن فقط ضاحكةً بشوشة.

«الله أكبر».

الدعاء للميتة: «ربي.. هذه شريفة.

ربي.. هذه شريفة..

ربي هذه.....»

«الله أكبر»

«السلام عليكم ورحمة الله...»

يا مُحضِبُ اللحية: لم استعجلت بالسلام ولم تترك لنا فرصة الصلاة على أنفسنا؟ يا مُحضِبُ اللحية: يا إمام، أتضمن وجود من يدعوني بعد الموت؟

قبل عن جنازة المؤمن أنها خفيفة في الحمل، سريعة في الوصول إلى القبر، والجنازة تنطلق في هرولة. استلمت الجانب الأمامي الأيمن للنعش لأتحسس وزن شريفة. قالت: «وزني خمسة وأربعون كيلوغراماً، خمسة لي، والأربعون هموم ونكسات أحملها بين أضلعي». وزن شريفة الآن خفيف، ربما كان خمسة كيلوغرامات. شريفة: أين تركت الهموم والنكسات؟!؟

كان القبر جاهزاً: دسست نفسي بين الأكتاف المقراصة لألقي نظرة على الداخل. قال صبيّ لجده: «يا!!!!!!».

لحظة رأيت اجتماعهم قبيل الظهيرة، ساقني حدسي إلى الموت. الوجوه الصارمة، باللحي المسترسلة على الصدور تملأ مسجداً في حادثين لا غير: درسٌ يعد صلاة العشاء لإمام عابرٍ للقفارات، أو موت رجل نحسبه صالحاً. وشممت رائحة الكافور، ودهن العود والأفكان الجديدة وكلّي يقين أنها تنبعث من ذاكرتي.. وذاكرتي فقط.

وتركزت خطبة الجمعة حول الألم، والهمى، والأمراض والأجور الأخروية المترتبة عليها. تجنّب الإمام قراءة خطب الوزارة المعدة سلفاً قبل سنة، واستعاض عنها بأوراق صغيرة كتب فيها خطبة تعالج قضية الساعة. وأنا في حدسي أطوف وأسعى بين الكافور ودهن العود وبياض الأفكان.. أعالج الموت المباحث بالكبراء..

«سيدي الموت: إن جئت على غفلة فمرحباً بك، وإن استأذنت بمرض عضال فعلى الرحب والسعة. لن أردك. لا خوفاً، ولكن رغبة في معرفة المطلق».

رغبة في اختبار الحدس، سألت الذي عن شمالي. كان يُذيل دُبر صلاة الجمعة بالاستغفار والتسبيح. همست: «أما أنت أحد؟». أوماً بالإيجاب: «شريفة... فتَهشَّم الرمش الذبيح على يدي، وتساقطت من أضلعي نُدُفُ الأسي..

«سيدي: أُلست نفسك تقبضُ الأرواح هنا، وهناك.. فلم قبضت روح شريفة في أرض الغرياء؟! غريتان يا موت: عن أرض الأهل و غريتك. أفتمعهما؟ لا أنهرك يا غريب.. لا ننهرك يا غريبة»

وتساقطت ذكرى الغياب مدائن طوط الرحيل بأعينٍ مترقبة. لم تكن ثمة رائحةً للكافور، أو دهن العود. البياض رائحة جثمانها الذي اصطفنا خلفه. قال إمامٌ خُصِبَ لحيته بالحناء:

«نصلي أربع تكبيرات على الميتة. بعد الأولى نقرأ الفاتحة. (بعد الثانية نقرأ الصلاة الإبراهيمية). بعد الثالثة ندعو للميتة. بعد الرابعة.....»

وأكمل القلب ما تبقى: «ندعو لما تبقى من أرواحنا، ثم

عميق». رد الجد: «لو ما مكرهن.. ما غرّزوا قبرهن»^١ غصصت بالكلمات فتراجعت للخلف.

الغبّار يحنّ وجه الشمس، واتخذ بعض الرجال ظل السدر ملاذاً حتى وضع الجثمان في اللحد والإغلاق عليه. فيما توافدت بعض السيارات إلى باب المقبرة، جاء بها من تخلف عن الجنائز، ومن قرر توفير السيارات لدرّب العودة بعد الدفن.

قالت شريفة ذات وهج: «ما يفعل الموتُ بنا؟ لا شيء.. لا شيء». كنا نعالج الحر بالبوطة المثلّجة ونسحب أنفاساً عميقة. لو سمعني الآن لقلت: «هذا ما يفعل الموت»، ولأشرت إلى عدد من كبار السن قد افترشوا التراب وجلسوا يسردون أخبارهم. بعضهم تناول أعواداً يابسة وصار يخطط بها وجه الأرض...

«أيها الموت الغريب.. أيها الموت الغريب. ذابت احتمالاتنا كالبوطة في حر الصيف. سألت وتخلصنا منها. تمنينا لعمق ما تبقى من البوطة والاحتمالات على اليمين. لكننا خجلنا. كابرنا. ربما...»

خرج أبوها من القبر، تبعه ولده. أحدهما يبكي والآخر يتأمل الوجوه. أما الأب فقد بدا صارماً. زارته النوبة القلبية قبل شهر ودخل العناية يومين. قال له الطبيب: «أربعون في المائة. هذا احتمال وفاتك خلال شهر من الآن». وإن نجوت فإن هناك نسبة تقارب العشرين بالمائة. هي احتمال وفاتك خلال سنة. هذا ما تقوله إحصائيات الأمراض القلبية في أنحاء العالم. من شهر وسقطت العشرين بالمائة الأولى. قبل انقضاء العشرين الأخيرة ماتت ابنته التي يعير بها ولديه: «بشريفة فقط أرفع رأسي». أما أنتما فلا فائدة أرجوها منكم». هكذا قال يوم تفوت.

«أهلوا التراب. كل واحد يهيل ثلاثة كفوف ويفسح لغيره كي يأخذ الآخر».

تسابقوا لإمالة التراب على اللحد. ارتفعت كومة الغبار عالياً. أغمضت عيني وأملت التراب.

«شريفة.. ما أقول للغياب؟ ما أقول للغياب؟»

«لك ألف خطوة فينا. لك ألف خطية، فمعي يا غياب تؤوب؟»

نفصوا أياديهم من الغبار، ولم أنفض يدي. تقدّموا لتقبيل أبيها وأخويها..

«الصبر. الصبر يا جماعة»

«عظم الله أجركم»

ويوم تقدّمت إلى أبيها، احتضنته بصمت، ثم تواريت. ركبوا سياراتهم وتركوا القبر الرطب. وحدي مشيتُ أجرة المربة، وأبحث عن كلماتها. لك المطلق الآن يا شريفة. لك المطلق، ولي أساور من تمن، تزيّن الانتظار الكئيب.

«سهدي الموت: إن جئت على غفلة فمرحّباً بك، وإن استأذنت بمرض عضال فعلى الرحب والسعة. لن أذك. لا خوفاً، ولكن رغبة في معرفة المطلق».

كانت زوجتي غاضبة حين وصلت البيت. زرعت فناء الدار عشرين مرة في انتظاري. صرخت: «أين كنت؟ لقد أخفقتني. مر على انقضاء صلاة الجمعة ساعة ولم تأت. وما هذا التراب في يديك؟». دلفت إلى المنزل. قلت: - كنا ندفن شريفة.

- ادفن ملك الموت إذا أردت، ولكن أخبرني أنك ستأخر عن القدوم. قتلقتني من الانتظار. أين جهازك للنقل؟ - هنا في البيت.

- ألم يكن ممكناً أن تتصل من هاتف زميلك لتخبرني عن تأخرك؟ ثم من شريفة هذه؟

.....

- تصمت؟! تعودت منك الجري خلف جنائز أناس لا تعرفهم. هيا ادخل لأخذ حمام وانفض عنك هذا التراب. - لن أنفضه !!!

دخلتُ إلى مكثي وتأمّلت يدي المغبرتين. ميسحتُ بهما على صدري. قالت شريفة ذات احتياج: «أريد البكاء على صدرك».

قلت رافضاً لخوف ملائي: «أخشى أن تجرح رموشك صدري».

لم تبك.

الآن والغبار على هذا الصدر أنادي شريفة: «تعالني هنا. نامي.. ليستيقظ الدمع ويحيكي».

^١ يقصد: لو لا مكرهن، ما عُدّت قبورهن.. مثل متناول في شئناص مفاده أن سبب بعل قبور النساء أكثر عمقا هو مكرهن، وحتى لا يتحايان على القبر ويخرجن بعد الدفن.

جورج أورويل

ترجمة: ابتهاج الحارثي*

طبيبيا في الجيش بشارب رمادي تصل أطرافه إلى فمه وصوت خشن صاح به بنزق: «بحق الله فرانسيس! هلا أسرع! يجب أن يكون الرجل ميتا الآن، ألم تنته بعد؟» لوح فرانسيس-رئيس السجن البدين ذو البذلة البيضاء والنظارات الذهبية بيد سوداء مزيدا: «نعم سيدي، نعم سيدي ... كل شيء معد، الشانق بالانتظار، يجب أن نبدأ».

«إذن أسرع أيها الملازم ما دمت تدرك أن بقية السجناء لن يأكلوا إفطارهم ما لم ننه هذه المهمة». اجتمعنا خارجا لنشهد عملية الشنق. سار الحراس مشرنتقين المحكوم عليه بالإعدام، اثنان من كلا الجانبين وأسلحتهم مائلة على جنوبهم، وأخران لصقه يشدون على يديه وكفته، وكأنما أحدهم يدفعه والأخر يعاونه على ذلك. أما نحن، القضاة وما شابه، فقد سرنا في آخر الموكب. فجأة - بعد أن مشينا عشرة ياردات - توقف الموكب دون سابق إنذار حيث طرأ أمر فظيع! ظهر كلب - يعلم الله كيف ومتى - مجاورا لنا، ممطرا إيانا بنباهه، متقافزا بحبور وسائر جسمه يهتز ببهجة وحشية لأنه وجد جمعا من البشر. كان كلبا ضخما بحق، يكسوه شعر صوفي. للحظة سكن الكلب بمرح، ثم - وقبل أن يوقفه أحد - قفز نحو السجن محاولا أن يلعق وجهه. جميعنا - بلا استثناء - تسمرنا نرقب المشهد بذهول، وقد منعنا غرائبيتة الفجائية من أن ندفع الكلب جانبا عن السجن.

صرخ المراقب وهو يتفجر غيظا: «من أدخل هذا الكائن المتوحش هنا؟ ... فليمسكه أحدكم، عليكم اللعنة!». وثب حارس كان منفصلا عن حامية الحرس ليمسك بالكلب بخرق، غير أن - الكلب لا الحارس - وثب بعيدا عن متناول يديه فرحا بهكذا لعبة. حاول سجان

في صباح بورمي مشبع برطوبة الأمطار، مال ضوء قسديري أصفر. كاد أن يكون خافيا على أسوار ساحة السجن العالية. كنا نجلس هناك كحيوانات ضئيلة محشورة بقفص في غرف الإعدام التي اصطلت أكواخا مسورة بقضبان مزدوجة. كان عرض كل غرفة إعدام عشرة أقدام وطولها عشرة أخرى، وكانت خالية خلا سرير خشبي وقرية ماء. في بعض هذه الغرف يقعي رجال كالحون ملتفون ببطانياتهم. كل هؤلاء، متمهون ومحكوم عليهم بالإعدام في غضون أسبوع أو اثنين.

جلب سجين هندوسي من زنافته. كان بالغ النحافة برأس حليق وعينين دامعتين. بدا شاربه الممتد كبيرا - كشارب شخصية كارتونية في فيلم هزلي - مقارنة بجسمه الضئيل. كان بحرس ستة حراس هنود ضخام القامة يعدونة للشنق. وقف اثنان من الحراس المسلحين ببنادق ذات ابر طويلة بينما انهمك في توثيق قيد السجن بإضافة سلسلة للأصفاة وربطها بهزامه وتثبيت يدي السجين إلى جانبيه. تكالب الحراس على السجين ساترين بجواره، مادين يدا ملاطفة بين الحين والآخر وكأنما ليتأكدوا من وجوده. بدوا - حينها - كصياد يناضل للإمساك بسمكة خرجت لتوها من الماء وهي تملص من يدي الصياد سعيا للقفز في الماء من جديد. غير أن السجين بدا في معزل عما يجري حوله، ناهلا يهب يديه بسهولة لحبال سجانيه.

علا نغير الساعة الثامنة موحشا قادما من الخيام البعيدة ليشق رطوبة الهواء. رفع مراقب السجن - والذي وقف بعيدا عنا، هامزا الحصى بعصاه بمزاجية - رأسه عند سماع صوت التغير. كان المراقب

* مجموعة الترجمة-جامعة السلطان قابوس - تمت إشراف د عبدالله الحرامي

يؤريسي أن يرحم الكلب بالحصى، غير أن الكلب
تجنبها بسهولة وعدا نحونا مرة أخرى. تردد صدى
نجاح الكلب بين السجون، غير أن السجين نظر- بين
يدي حارسه- إلى كل هذا ببرود وعدم مبالاة، وكأننا
المشهد كله ليس إلا شكلية أخرى من شكليات عملية
شئقة. مضت بقاقي أخرى قبل أن يمسك أحدنا بالكلب
ويكسّم فمه بمندبلي. تابعنا مسيرتنا من جديد والكلب
لا يزال يطمطى ويئن في قيده.

بقي من الزمن أربعون ياردة على شفق السجين. اختلست نظرة إلى ظهره العاري، القاتم أمامي، مشى متعثرا بسبب يديه المقيدتين، غير أن مشيته كانت - رغم ذلك - منتظمة، هادئة وواثقة إذا ما قورنت بمشية حارسه الهندي ذي القدمين المائلتين. مشى السجين بقدمين وثاقبتين تحيطان في مكانهما الملازم عند كل خطوة. كانت خصلات شعره تتراقص للأعلى والأسفل بينما قدماه تطبعان أنفسهما على الحصى الرطب. للحظة، وبالرغم من أودي الحراس التي تشده، مال السجين بخفة متفاديا بركة ماء صغيرة في الطريق.

على الرغم من بداهة الموضوع، إلا أني لم يسبق لي أن فكرت يوماً في مغزى أن تقتل رجلاً بكامل صحته وقواه العقلية؛ عندما رأيته يتفادى بركة الماء، تكشف لي الصجب، تراءى لي العبيثة المطلقة، وفداحة أن تقطع من حياة إنسان وهي ما زالت في مطالعها. لم يكن هذا الرجل عجوزاً يحتضر على فراش الموت، بل كانت عروقه تنبض بالحياة كما تنبض عروق أي رجل منا. جميع جوارحه كانت سليمة، معدته لا زالت تهضم الطعام، خلايا جسمه لا زالت تجدد نفسها في دورة مستمرة، أظافره تنمو، بشرته تتكون، كل هذه العمليات كانت مستمرة بحماسة مبهية. أظافره وهو يقف على المنصة ليوشق سستمر في تموها لآخر عشر ثانية قبل أن يتجندل ميتاً، عيناها ثريان الحصى الأصفر والجدران المرادية في السجن، ومخه يتذكر، يجزم، يعقل - يعقل

حتى وجوب التنحي عن بركة وهو يساق إلى الموت. كنا
مجموعة من الرجال نمشي معا، نرى معا، نسمع معا،
نحس معا، ندرك العالم معا، وفي دقيقتين لا غير،
ويجبرون إصبع، يقتل أحدا. يفنى عقل، ويفنى معه
عالم.

تراصت المشائق في مساحة صغيرة منفصلة عن الساحة الرئيسية للسجن تعلوها الأعشاب الشوكية. كانت المشائق المبنية من الطوب تتبدى ثلاثية الأبعاد تعلوها ألواح خشبية. ويحيط هذا عارضتان متقاطعتان يتدلى منهما حبل المشنقة. وقف المسؤول عن الشنق -والذي هو سجين أيضا قد علا عارضيه الشوب وارتنى لباس السجن الأبيض- بجانب آله؛ استقبلنا بانحناء ذليلة عندما دخلنا، وبكلمة من فرانسيس جذب الحارسان السجن بقوة ودفعاه نحو المشنقة. بعدها صعد المسؤول عن الشنق، وأصلح من وضع الحبل على عنق السجين.

طفلقنا ننظر على بعد خمس ياردات. كان الحراس قد اصطفوا حول المشقة في دائرة محكمة. وما إن وضعت الأنشودة حول عنق السجين، حتى بدأ بصوت مرتفع يردد صلواته: «رام! رام! رام! رام! رام». لم تكن صلواته ناجمة عن هلع أو خوف طلبا للنجاة، بل كان صوته ثابتا، متناغما وكأنما هو أجراس تقرر. رافق صوت صلوات السجين عواء حزين من الكلب. أمسك الشانق قطعة بيضاء بيده تشبه أجولة الطحين، ودفع بها إلى فم السجين ليكلمه، غير أن الصوت ظل ثابتا، مصمما من وراء القماش: «رام! رام! رام! رام!»

نزل الشانق من المنصة ووقف مستعداً يقبض على الرفاعة لينزلهما في أية لحظة. مضت دقائق والسجين لا يزال يردد بلا انقطاع بصوته المكمم: «رام! رام! رام!». كان المراقب واقفاً أيضاً، يهزم الأرض بهمازم، مطرقاً وكأنهما يعد صحبات السجين، ربما كان يمنحه خمسين بل قل مائة صيحة قبل أن يأمر بشنقه. خلفت ألوان وجوه الحاضرين، كان الهنود قد كلفت ألوانهم إلى ما يشبه قهوة رديئة، وكان حارس أو اثنان - ممن يحملون

البنادق ذات الأبر - يرتجفون بشدة. نظرتنا جميعنا نحو الرجل الحكيم أمامنا وأنصتوا لصلواته، كل كلمة ينطقها كانت لحظة حياة أخرى له في هذا العالم. جميعنا كان يفكر بشيء واحد: «أقتله بسرعة عليك اللعنة، انجز المهمة وأوقف هذا الصوت البغيض».

فجأة قرر المراقب أن ينهي عذابنا، ويحركه سريعة بيده التي تحمل العصا صاح بغضب: تشاللو! ثار وسطنا صوت خشخشة، ثم تلاه صمت مطبق. همد السجين ولما يزل حبل قاتله يتأرجح ببطله، أطلقت الكلب من يدي ليعود لحظتها نحو المشانق وعندما ابتعد بما فيه الكفاية، توقف لبرهة، ونظر نحونا وأخذ يتبع بشدة، ثم تقهقر نحو ركن منزو بين الحشائش وهو يطوف بناظره علينا. تحركنا نحن المشانق لنرى المشنوق - الميت كصخرة - وقد تصلبت أصابع قدميه متجهة بإصرار نحو الأسفل.

تقدم نحونا المراقب حاملا عصاه ولكز جسد الميت العاري فصدرت منه حركة خفيفة، فقال المراقب: «كل شيء على ما يرام»، ونهض من مكانه متنفسا الصعداء وقد اختفت تلك النظرة المزاجية من عينيه. نظر إلى ساعة يده وقال: «للساعة الآن الثامنة وعشرة دقائق، نحمد الله هذا كل شيء لليوم».

فصل الحراس الإبر من البنادق ومضوا نحو أعمالهم. لحق بهم الكلب الذي كان رابضا وقد أحس بأنه أساء التصرف. توجهنا نحو غرف السجن حيث يقعي سجنائنا مترقبين. كان السجناء - تحت حراسة الحراس المسلحين بجلاذ - قد بدأوا يتناولون إفطارهم متدينين في صفوف طويلة وقد أمسك كل منهم إناء معدنيا يطوف عليهم حارسان يحملان قدورا يفتقران منها الأر. بدأ منظرا بيقنا دافئا بعد رؤية رجل يشنق تسربت إلى نفوسنا راحة عظيمة أن عملنا قد انتهى، وأن الرجل شنق. شعرنا بالحاجة للغناء، للركض أو حتى لإطلاق القهقهات. بدأ الجميع يتحدثون باستمتاع.

قال الفتى اليوريسي موجها بصره إلى حيث قد أتينا بحكمة: «أتسري سيدي؟ إن صاحبنا - يعني المشنوق -

عندما عرف أن المحكمة رفضت التماسه في حكم الشنق، بال على أرضية غرفة السجن من الخوف. تفضل يا سيدي خذ سيجارة، ألا تعجبك حافظة السجائر الفضية خاصتي؟ كلفتني روبيتين وثمانية أنات؛ طراز أوروبي رفيع».

ضحك الجميع ... على ماذا؟ لم يبد أحدنا واثقا. بدا (فرانسيس) وهو يمشي جنبنا إلى جنب مع المراقب مثرثرا: «حسنا سيدي، لقد تمت العملية على أكمل وجه! هكذا - مصدرا صوتا دالا على السرعة - بثوان. لا تجري الأمور بهذه البساطة غالبا، حضرت حالات كثيرة حيث يجبر الطبيب على الذهاب إلى أسفل المشنقة وسحب رجل المشنوق للتأكد من وفاته، عمل بغيض بحق».

علق المراقب: «هذا سيء، هه؟»
«قطعنا سيدي، والأسوأ عندما تكون حالاتهم مستعصية! أذكر مرة رجلا حكم عليه بالإعدام وقد تعلق بقضبان السجن ونحن نحاول جذبه خارجا. كلمناه بالطبيب والتعقل قائلين» فكر - يقصدون المحكوم عليه بالإعدام - بكل المشاكل التي تسببها لنا يا صديقي! «فأبى أن يستمع، وأبى إلا أن يتشبث بالقضبان، كان رجلا مثيرا للمشاكل بحق».

وجدت نفسي أتهقه بصوت عال، في الحقيقة كان الكل يضحك، حتى المراقب ندت عنه ابتسامة متساهلة وقال: «يجدر بنا جميعا الخروج وتناول شراب ما». بل وأضاف بألفة: «يوجد بسيارتي زجاجة ويسكي، أعتقد أنها ستكون كافية لنا».

كنا قد تخطينا عتبة باب السجن الضخم ذي الفلقتين متجهين نحو الشارع حين هتف قاض بورمي: «يسحب رجلك!» وانفجر في نوبة ضحك. انخرطنا جميعا في نوبة جنونية من الضحك حيث بدت لنا طرفة (فرانسيس) - حينها - غاية في الإضحاك. دارت الكؤوس بيننا - أوروبيين كنا أو سكانا أصليين - في جو أنوس، ودي، بينما كانت جثة المشنوق تبعد عنا مائة ياردة لا غير!

الغانية الباركة أو المرأة الرصعة بالجوهر

مسرحية: أوسكار وايلد

ترجمة: شمسة الحوسني وأحمد المعيني*

الكثير من رهبان المعابد يقودهم غلمانهم بعدما فقدوا أبصارهم

ميرينا: أين يقطن هذا الناسك ذو الوجه الصبوح الذي لا ينظر إلى النساء؟ هل يسكن منزلاً من القصب أم منزلاً من الطين؟ أم يرقد بجانب التل؟ أم أنه يقترش العصور.

الأول: إنه يسكن هناك في ذلك الكهف.

ميرينا: باله من مكان غريب يقيم فيه.

الأول: يُحكى أن قنطوراً (٢) كان يعيش هناك منذ زمن بعيد. وعندما قدم الناسك، أطلق القنطور صيحة رهيبية، وانتحب وأخذ ينوح، ثم اختفى مسرعاً.

الثاني: كلا، لقد كان أحادي القرن (٣)، وعندما لمح الناسك ركب على ركبته وعبد. نعم، لقد رآه الناس يعبد.

الأول: لقد تحدثتُ إلى أناسٍ شهدوا ذلك..

الثاني: يقول البعض بأنه كان حطّاباً، وكان يعمل لقاء أجير ولكن قد لا يكون ذلك صحيحاً.

ميرينا: إذا ما تعبدون أنتم؟ تعبدون آلهة؟ لأن هناك أناساً ليس لديهم آلهة. أولاً ترى أولئك الفلاسفة ذوي اللحي الطويلة والعباءات البنيّة لا يعبدون آلهة. إنهم لا يفتنون يتجادلون في شتى الأزقة والطرق، حتى أن (٤) يسخرون منهم.

الأول: نحن نعبد سبعة آلهة، ولا نذكر أسمائهم؛ فنذكر أسمائهم لأمر تحرّ له الجبال. لا يجدر بأحد أن يذكر اسم إلهه. حتى الرهبان الذين يقدّسون الآلهة طوال النهار ويشاطرونهم أكلهم، لا يمكن أن ينادوهم بأسمائهم.

ميرينا: وأين هؤلاء الآلهة الذين تعبدون؟

الأول: نخفيهم في طبّات أرديتنا، ولا نريهم لأحد أبداً، لأننا إن كشفناهم لأحد فقد يتركوننا.

ميرينا: وأين التقيتموهم؟

الأول: لقد وهبنا إياهم مُحَنط الموتى، الذي وجددهم في أحد القبور. وقد قضينا بين أيديهم سبع سنين.

ميرينا: لا تذكر الموتى. إنني أخاف الموت.

الأول: ليس الموت بباله. إنه خادم الآلهة فقط

يعكس المنظر ركباً من وآي منطقة (ديبيد). على الجانب الأيمن يقيم كهفٌ كبير أمامه صليبٌ ضخّم. وعلى الجانب الأيسر كثبان رملية. اصططبت السماء بزرقةٍ كزرقة قلب كاس من اللآلئ. أما الهضاب فتقعها رمالٌ حمراء تنافرت فوقها الأشواك.

الرجل الأول: من هذه المرأة؟ إنها تبثّ الغوف فيّ. أنظر إلى عيائها الأرجوانية وشعرها الذي يبدو كخيوطٍ من الذهب. أظنها ابنة الإمبراطور، فلقد سمعتُ الصيادين يقولون بأن للإمبراطور ابنة ترتدي عباءة أرجوانية.

الثاني: أنظر إلى أجنحة الطيور على خدائهما، وودائهما الأخضر كحبات الذرة الغضة. حينما تنقف ساكنة يبدو رداؤها مشوّفاً كنبات الذرة في فصل الربيع، وكالذرة الغضة حين تغزوها طيوط الصقور المحلقة. أما خرزات اللؤلؤ على رداؤها فتبدو كأقمار مضيئة في جنح الظلام.

الأول: نعم، إنها كأقمار يلحظها الناظر على صفحة الماء متفرقة حينما تهب عليها الرياح من أعالي الهضاب.

الثاني: لكنّها إحدى الآلهة. أظنها من بلاد النوبة.

الأول: إنني واثقٌ من أنها ابنة الإمبراطور. ألا ترى كيف تولّون الحناء أطرافها، فتبدو كبتلات وردة جميلة. أظنها جاءت تكيي أدونيس (١).

الثاني: لا أعرف ما الذي جعل هذه الإلهة تهجر معبديها، فالآلهة لا يتركون معابدهم. إن وقتاً لتحذّرتنا فلا تجبها، وسوف تمضي في طريقها.

الأول: لن نكتثر للحديث إليها، فهي ابنة الإمبراطور.

ميرينا: أيعيش هنا ذلك الناسك ذو الوجه الصبوح، الذي لا ينظر إلى النساء؟

الأول: نعم، إنه يعيش هنا.

ميرينا: وأماذا لا ينظر إلى النساء؟

الثاني: لا نعرف.

ميرينا: ولماذا أنتم أيضاً لا تفكرون إليّ؟

الأول: لأنك مرصّبةٌ بجواهر وفضاء تبهّر أعيننا.

الثاني: من ينظر إلى الشمس تعمي، وضياؤها لا تحتمله عين بشر. ليس من الحكمة النظر إلى ما هو شديد الضياء. هناك

* مجموعة الترجمة - جامعة السلطان قابوس

ميرينا: إنه الإله الوحيد الذي أخافه. هل رأيتم كثيراً من الآلهة؟
الأول: نعم، لقد رأيته الكثير منهم: فقد يراهم المزم غالياً في الليل حيث يمدون بالشخص سريعاً، ولكننا قد رأيناهم مرة في وضّح النهار يمشون في ساحة كبيرة.

ميرينا: مرتّ ذات يوم بالسوق فسمعت متفلسفاً من أولئك الذين يهون السفسة من بلد (سيليشيا) يقول بأن هناك إله واحد فقط، وقد كان يتوجّب ذلك أمام جميع من الناس.

الرجل الأول: هذا كلام فارغ. لقد رأينا بأمر أعيننا الكثير، على الرغم من أننا رجالٌ عاديون ولسنا ذوي شأنٍ عظيم. أتعلمين، عندما رأيتهن، اختبأت بين شجيرات ولم يؤذونني.

ميرينا: أخبرني المزيد عن الناسك ذي الوجه الصبوح. حدثني عن هذا الناسك الذي لا ينظر إلى النساء ما قصته؟ كيف يقاتل ليومه؟

الرجل الأول: نحن لا نفهم ما تقصدينه.

ميرينا: ماذا يعمل هذا الناسك ذو الوجه الصبوح؟ أيزرع الأرض أم يحصد المحاصيل؟ أيشغل بالزراعة أم يصطاد السمك؟ أم أنه ينسج الكتّان على نول؟ هل يحرث الأرض بالمحراث الخشبي ويسير خلف الثيران؟

الرجل الثاني: لكونه رجلاً مبروكاً فهو لا يعمل، بل تأنّز نفسه لخدمة الآلهة. أما نحن فأناش عاديون لا نملك ذلك القدر من الأهمية. في بعض الأحيان تكون الأرض شديدة القساوة مما يجعلنا نكح طوال النهار تحت الشمس.

ميرينا: هل تلطمه طيور السماء أم تشاطره قطعان ابن آوى غنائمها؟

الرجل الأول: بل نحن نأثمه بالطعام كل مساء. لا نعتقد أن طيور السماء تلطمه.

ميرينا: ولماذا تلطمه؟ ما العائد الذي تكسبانه من وراء ذلك؟
الرجل الثاني: إنه رجل فقير جداً لقد أمان إلهاً ذات مرة فجعله مهورساً، ونظنه قد أمان القمر.

ميرينا: أذهب وأخبره أن أحداً قداماً من الإسكندرية يرغب في التحدث إليه.

الرجل الأول: لا نجرؤ على ذلك، فهو الآن يتعبد في خلوته. نحن نلتمس المعذرة لعدم استطاعتنا النزول عند رغبتك..

ميرينا: هل تخفيانه؟

الرجل الأول: نعم، نضاه.

ميرينا: ولم تخفيانه؟

الرجل الأول: لا ندري.

ميرينا: ما اسمه؟

الرجل الأول: إن الصوت الذي يخاطبه ليلاً في الكهف يتأديه باسم «هونوريوس»، وهو الاسم الذي دعاه به ثلاثة مجنومين عند زيارتهم إياه ذات يوم. إننا نعتقد أن اسمه «هونوريوس».

ميرينا: ولم قام المجنومون بزيارته؟

الرجل الأول: أما منهم في الشفاء على يده.

ميرينا: وهل عاجلهم؟

الرجل الثاني: لا، فهم قد ارتكبوا بعض الخطايا التي هي سبب علتهم. إنهم أيديهم ووجوههم أضحت كالمالج حتى أن أحدهم - وهو ابن ملك - كان يضع على وجهه قناعاً من الكتّان.

ميرينا: وما الصوت الذي يتحدث إليه ليلاً في الكهف؟

الرجل الأول: لا ندري صوت من هو ولكننا نعتقد أنه صوت إله. لأننا لم نهرس قط أحداً يدخل أو حتى يقترب من الكهف.

ميرينا: هونوريوس؟

هونوريوس (من الداخل): من يتأدي هونوريوس؟

ميرينا: تعال يا (هونوريوس).

يفعلي فناء منزلي سقفٌ مكسوّ بخشب الأرّز تنبعث منه رائحة المرأة - الزكية - أما أرجل سريري فهي مصتوعة من خشب الأرّز، والسجاد المعلق على الجدار أرجواني. سريري يكسوه لون أرجواني، ودرجاته مكسوة بلون فضي. ذلك السجاد مزخرف برّمّان فضي، وتلك الدرجات المكسوة بلون الفضة يغطيها زعفران ومن يعلق عشاقني أكاليل زهر حول أعمدة منزلي. وفي الليل يأتون مع عازفي الناي وعازفي القيثارة، يتوددون إليّ بتفاح ويكتبون اسمي بالنهيد على رصيف فنائني. يأتي عشاقني إليّ من أقاصي العالم، ويقدم إليّ ملوك الأرض يمنحوني هداياهم. وعندما سمع إمبراطور (بيزنطة) عني، هجر مجلسه المصنوع من الرخام، وأبحر مسرعاً إليّ. لم يسمح لأي من عبيده أن يشغل مصباحاً كي لا يعلم أحد بقدومه. وعندما سمع ملك (قبرص) عني بعث إليّ بسفراته.

وجلب لي الأخوان الملكان على (ليبيا) هدايا من الكهرمان. لقد سلّبت (قيصر) تابعه وصهرته كصبي يلعب معي. قدم إليّ ذات ليلة على حمالة شاحبا كزهرة النرجس، وجسده كالسمل.

ولقد ذبح - ابن الوالي نفسه من أجلي وجد أمير (سيليشيا) نفسه من أجلي وأمام عبيدي - وفرش لي (هيرابوليس) الملك -

الراهب والألّس أيضاً سجداً لأمشي عليه. أذهب أحياناً إلى المدرج الروماني وأفترج على المقاتلين، وهم يتصارعون من

تحسني. وذات مرة قبض على يوناني - وقد كان حبيبي - في الشبكة. لوحت بيدي إشارة له بأن يموت، وصفق المسرح كله لذلك. أمر أحياناً بالنادي الرياضي وأتفرج على الشغب ويتصارعون أو يتسابقون. أجسامهم تبرق من اثر الزيوت، وجباههم تكتللت بأغصان الصفصاف، وبأوراق الأس. يسحقون الرمل بأقدامهم عندما يتصارعون، ويتطاير خلفهم الرمل كسحابة صغيرة. والذي أبتسم له يترك أقرانه ويتبعني إلى منزلي.

وفي أحيان أخرى أذهب إلى الميناء وأتفرج على التجار وهم يفرغون شحنات مراكبهم، حيث يجلب القادمون من (صور) أردية حريرية وأقراطاً زمردية أما القادمون من (ماساليا) فيجلبون معهم أردية من صوف خفيف، وأقراطاً نحاسية. وعندما يوروني قادمة يهبطون على أقدامهم فوق مقدمة المركب ويصيحون بأعلى صوت في نداء لي، ولكنني لا أجيبهم.

أذهب إلى الحانات التي يجتمع فيها البهارة ويشربون النبيذ الأسود، ويلعبون النرد، فأجلس معهم. لقد استعبدت الأمير وجعلت عبده الصوري سيداً لي. لقد ألبسته خاتماً في إصبعه وأحضرتة إلى منزلي. إن لدي أشياء رائعة الجمال في منزلي، أنظر إلى شعره يغطي غبار الصحراء، وقدميك قد مزقتهما الأشواك، وجسدك قد لوحتة الشمس. تعال معي يا (هونوريوس). تعال وسوف ألبسك حريراً. سألبسك جسداً بالمر، وأغسل شعره بالنادارين (٦). سألبسك باقوفاً أزرق، وأغرق فمك بالعسل. إن الحب...

هونوريوس. ليس هناك من حير غير الحب الإلهي.

ميرينا: من هو ذا الذي حبه أعظم من حب الفانين من البشر؟ هونوريوس: هو ذا الذي تربينه على الصليب يا ميرينا، إنه (ابن الرب) الذي ولد من أم عذراء وقدم له العطايا ثلاثة حكماً: ممن كانوا ملوكاً. واستيقظ الرعاة القاطنون في أطراف الهضاب على نوره العظيم. أخبر الكهنة بقدمه، كما حدثت عنه الرياض الصوحيات (٧). وأبلغ عنه سيدنا داود وياقي الأنبياء. في الواقع إن الحب الإلهي يضاهي أي حب من نوع آخر، فلا مجال لمقارنته بأنواع الحب الأخرى. إن الجسد لتحقيق يا (ميرينا)، فالرب سيحبك بجسد جديد بديل لا ييلي، وستسكنين في قصور الرب وسترتينه. إنه ذا الذي يكسو الصوف رأسه (٨).

ميرينا: الجمال.

هونوريوس: إن الجمال الروحي يزداد ويشد حتى يتمكن من

رؤية الرب، لذا توبي يا ميرينا توبة نصوحة، فإن ذلك اللص الذي صلب بجانبه قد سكن الجنان بمشينة الرب. (يخرج)

ميرينا: يا لغرابة الأسلوب الذي حدثني به، وبأي استخفاف كان يتحدث بي. عجبا لغرابة أسلوبه في الحديث معي.

هونوريوس: (ميرينا)، لقد أنجلت الغشاوة من أمام عيني فأصبحت أرى بوضوح ما كان محجوباً عني. خذيني إلى الإسكندرية واتركيني أذوق طعم الخطايا السبع (٩).

ميرينا: لا تهزأ بي يا (هونوريوس)، ولا تهدفني بهذا اللحن المرير، فأني نادمة على كل ما اقترفته من ذنوب، وسأبحث عن كهف في هذه الصحراء لأعتكف فيه سعيّاً وراء تظهير روحي حتى تصبح جدية بروية الرب.

هونوريوس: الشمس تغرب - يا (ميرينا)، هيا بنا إلى الإسكندرية.

ميرينا: لن أذهب إلى الإسكندرية.

هونوريوس: وداعاً (ميرينا).

ميرينا: وداعاً هونوريوس، لا، لا، لا تذهب!

أيها الرب، هذا الرجل قد أرشدني إلى طريق الهداية. لقد أخبرني بالمصير الذي ستؤول إليه الأرض بمن عليها، وحدثني أيضاً عن معجزة ميلادك ومعجزة موتك. إلهي، لقد دلني هذا الرجل عليك.

هونوريوس: إنك تتحدثين كطفلة. أنت غير مدركة لما تقولين. أرخي يديك وكفي عن تضرعك. لماذا أتيت إلى هذا الوادي وأنت بهذا الجمال؟

ميرينا: ربك الذي تعبدته ساقني إلى هنا لأتوب عن جورتي ولأعرف حقيقة أنه الرب.

هونوريوس: ولماذا كنت تحاولين إغوائي بحديثك؟

ميرينا: حتى ترى الخطايا في ثوبها المزخرف، وتظنر إلى الموت في ثنائه الملطع بالعار.

الهوامش

- ١ - أدونيس هو إله الجمال عند اليونانيين، والذي أحبه (أفروديت) إلهة الحب، وكانت قنحات اليونان يسميونه باسمه نداءً وحباً في جماله.
- ٢ - كائن خرافي نصف رجل ونصف فرس.
- ٣ - حيوان خرافي له جسم فرس وذيل أسد وأقرن وحيد في وسط الجبهة.
- ٤ - محذوف من الأصل.
- ٥ - الفن مادة تستخرج من النباتات لها رائحة زكية.
- ٦ - النادرين مرهم عطري طيب الرائحة.
- ٧ - مغزها مخي وهو المكان الذي كان يؤول إليه قدماء اليونان للسؤال عن المستقبل فتجيبهم الآلهة هناك.
- ٨ - يشبه المسيحيين سيدنا عيسى عليه السلام بالحمل، وذلك لوداعته ومعنى البراءة المتجسد فيه.
- ٩ - الخطايا السبع الموبقات عند المسيحيين هي: الكبر، والبغص، والغضب الشديد، والجور، واستهانة ما للغير، والشرة، والكسل.

قصة: ريتشارد ماتيسون

ترجمة: هلال بن خُلَاف المغمري *

كان الطرد يقبع على عتبة الباب الأمامي للشقة، وكان عبارة عن علبة مكعبة الشكل ومختومة بشريط لاصق، وكان اسمها وعنوانها مكتوبا عليها بخط اليد: «السيد والسيدة (آرثر-لويس)، ٢١٧ اي الشارع السابع والثلاثون، نيويورك ١٠٠١٦». حملت (نورما) العلبة، ودلفت إلى داخل الشقة مغلقة الباب وراءها فيما كان المساء يسدل أستاره. وبعد أن وضعت قطع اللحم على المشواة، قعدت لتفتح الطرد، فوجدت داخل العلبة زراً له قاعدة عبارة عن صندوق خشبي صغير الحجم، وكان الزر مغطى بقبعة زجاجية حاولت (نورما) نزعها ولكن بلا فائدة؛ فقد كانت محكمة الإغلاق. قامت بعدئذ بقلب الزر على جانبه الآخر لتجد ورقة ملصقة به، ونزعتهما وقرأت التالي: «يود السيد (ستيفارد) أن يقوم بزيارة لمنزلكم في الساعة الثامنة مساءً».

بعد عدة دقائق عادت إلى المطبخ ثانية لتحضير السلطة. وعند تمام الساعة الثامنة، قرع جرس الباب فنادت (نورما) من داخل المطبخ قائلة: «أنا سأفتح الباب»، بينما كان (آرثر) يقرأ شيئاً ما في غرفة المعيشة.

فتحت نورما الباب لتجد أمامها رجلاً ضئيل الحجم. نزع الرجل قبعته وقال بأدب جم: «السيدة لويس؟»

«نعم»

«أنا السيد (ستيفارد)»

«آه، نعم» قالتها وهي تكبت ابتسامة كادت تتشكل على محياها. «أيقنت الآن أن الأمر برمتة حملة إعلانية».

«هل بإمكانك الدخول؟»

«في الواقع إني مشغولة جداً» ثم أردفت: «ولكنني سأحضر لك بضاعتك»، وكانت تم بالرجوع إلى داخل الشقة.

«ولكن» ألا تريد معرفة ماهيتها؟»

قالتا بنبرة تحمل شيئاً من الإلحاح مما حدا بها إلى العودة وإجابته: «لا. لا أعتقد ذلك».

«ولكنه شيء قيم جداً»

«تحدثي قائلة: «تقدياً؟»

أوما السيد (ستيفارد) مؤكداً «تقدياً»

لم يرق أسلوبه (لنورما) فبدت عليها علامات الغضب وهي تسأله «ما الذي تحاول بيعه؟»

* مجموعة الترجمة-جامعة السلطان قابوس

«إني لا أحاول بيع أي شيء»
خرج (آرثر) من غرفة المعيشة على صوت الجدل الدائر قائلاً: «ما الأمر؟»

فبادره السيد (ستيفارد) بالتعريف بنفسه، وسبب زيارته. فرد (آرثر) قائلاً: «آه، ذلك ال...» وهو يشير إلى غرفة المعيشة «وما هي تلك الأدلة على كل حال؟»
«حسناً، لن أخذ وقتاً طويلاً لو سمحتما لي بالدخول؟» رد عليه السيد (ستيفارد).

«إذا كنت تحاول بيع شيء ما...»

«لا، لست كذلك» قاطعه وهو يهز رأسه نفيًا.

نظر (آرثر) إلى زوجته التي قالت: «الأمر عائد لك!» فتردد ثم أشار بالموافقة.

دخل الجميع إلى غرفة المعيشة، وقعد السيد (ستيفارد) على الأريكة التي اعتادت (نورما) أن تقعد عليها، ثم أدخل يده في أحد جيوب معطفه الداخلية وأخرج مطروفاً صغيراً مشمعا وقال «في داخل هذا المطروف يوجد مفتاح لتلك القبة الزجاجية التي تغطي الزر» ثم وضع المطروف على الطاولة الجانبية وأردف قائلاً «والزر مرتبط بمكتبنا مباشرة».

«وما الغرض من كل هذا؟» قال (آرثر) متسائلاً.

«إذا ضغطت على الزر، فإنه في مكان ما من العالم، شخص ما لا تعرفانه سوف يموت، وفي المقابل سوف تحصلان على مبلغ ٥٠ ألف دولار».

ظلت (نورما) تحديق في الرجل ضئيل الحجم، الذي كان يبتسم كونه أنهى اللقو ما جاء من أجله.

فما يبادره (آرثر) بسؤال «ما هذا الذي تفقوه به؟»

بدا السيد (ستيفارد) مستغنياً من السؤال «ولكنني شرحت الأمر لكمما للتلو؟»

«هل هذه دعابة مسجة أم ماذا؟»

«بالتأكيد لا، هذا العرض حقيقي تماماً».

«ولكن ما تقوله لا يصدق عقل، هل تتوقع منا أن نصدق...» لم تنتظر (نورما) زوجها لكي ينهي كلامه فسألت السيد (ستيفارد): «من الذين تمثلهم؟»

بدا السيد (ستيفارد) محرجاً وهو يقول: «يؤسفني القول أنه ليس بوسعي أن أخبركمما بذلك، ولكني أؤكد لكمما أنها منظمة

عالمية الانتشار.

قال (آرثر) وهو يهيم بالوقوف : «حسناً.. أظن أن وقت الزيارة قد انتهى»

نهض السيد (ستيوارد) وأجاب : «بالطبع، أنا مفادس..

— «ولا تنسى أن تحمل ذلك الزن معك»

— «هل أنت متأكد أنك لن تأخذ فرصة للتفكير في الموضوع لمدة يوم على الأقل؟»

أخذ (آرثر) الزن والمظروف ووضعهما بين يدي السيد (ستيوارد)، ثم مشى تجاه باب الشقة وقام بفتحه.

— «على كل حال، سأترك لكم بطاقتي» قال السيد (ستيوارد) وهو يضع البطاقة على طاولة ماذانية للباب.

وجلسا غادر السيد (ستيوارد)، قام (آرثر) بشق البطاقة إلى شطرين ورماهما فوق الطاولة.

قالت (نورما) التي كانت ما تزال على الأريكة : «ما كان هذا في رأيك؟»

فأجابها «لا أبه لمعرفة ماهية الأمر»

كانت تحاول الانسجام في وجهه وهي تسأل «ألا يملكك أي فضول لمعرفة الأمر؟»

هز رأسه نفيًا «لا»

ثم عاد لمواصلة قراءة الكتاب الذي كان يقرأه، وعادت (نورما) إلى المطبخ لتكمل غسل الأطباق.

انطلقت (نورما) سائلة : «ما بالك لا تتحدث عن الأمر؟»

لم يجب (آرثر) الذي كان يمسك أسنانه، ولكنه حول نظريه تجاه انعكاس صورتها في المرأة أمامه.

فواصلت : «ألم يثر الأمر اهتمامك؟»

فقال : «أبداً، بل إنه استغفني»

— «أعرف ذلك، ولكن..» وكانت تلف معقصة في شعرها «ألا يثير اهتمامك في نفس الوقت؟»

— «أنت تظن أن الأمر دعاية سمجة؟» سأله فيما كانا يدلحان إلى غرفة النوم.

— «إذا كانت كذلك فعلاً، فانها واحدة من النوع الرديء»

قعدت (نورما) على السرير، ونزعت حذاءها ثم قالت : «من الممكن أن يكون بحثنا نفسانياً»

أجاب (آرثر) بلا ميالة : «محتمل».

— أو أن مليونيراً غريب الأطوار يقوم بكل هذا»

— «جائز».

— «ألا تود أن تعرف؟»

هز (آرثر) رأسه نفيًا.

— «ولم لا؟» قالت هي.

فرد بحزم : «لأنه غير أخلاقي بالمرة».

انسلت (نورما) تحت غطاء السرير وهي تقول : «حسناً، ولكني ما زلت أظنه مثيلاً للاهتمام».

أطفاً (آرثر) المصباح وقبّل زوجته متمنيا لها ليلة سعيدة.

ردت عليه بالمثل، وأغمضت عينيهما فيما كانت صورة الخمسين ألف دولار عالقة في مخيلتها.

في الصباح التالي، وبينما كانت تغادر الشقة، انتبهت (نورما) لشطري البطاقة المرميين على الطاولة، التفتحت الشطرين دونما أدنى تفكير ووضعتهما في حقيبة يدها، ثم

أغلقت باب الشقة ولحقت بزوجها في المصعد.

بينما كانت تأخذ استراحة لشرب القهوة أثناء عملها، أخرجت (نورما) الشطرين من حقيبة يدها وأعادت وضعهما جنباً إلى جنب، لم تجد على البطاقة سوى اسم السيد

(ستيوارد) ورقم هاتفه.

وعند استراحة الغداء.. أخرجت الشطرين مجدداً، لكنها قامت هذه المرة بلصقهما معاً.

أمسكت سماعة الهاتف وأدارت الأرقام، ثم قالت لنفسها.. «ما الذي أفعله؟»، وأوشكت أن تضع السماعة، ولكنها تراجعت في اللحظة الأخيرة، واستعدت للتحدث ثم قالت : «السيدة لويس

تتحدث»

— «أهلاً سيدة لويس» أجاب السيد (ستيوارد) بترحاب.

— «في الواقع يملكني الفضول حيال الأمر».

قال السيد (ستيوارد) : «هذا شيء طبيعي».

قالت : «ولكن هذا لا يعني أنني أصدق كلمة ما قلته بالأمر»

أجاب : «كل ما قلته كان صحيحاً تمام الصحة».

— «حسناً.. علي أية حال..» بلعت ريقها ثم قالت : «عندما قلت أن شخصاً ما في العالم سوف يموت.. ماذا كنت تقصد؟»

— «قصت ما قلته بالضبط.. كل ما يمكننا ضمانه أنك لا تعرفين هذا الشخص، وكذلك أنك لن تشاهدي موقه».

— «مقابل ٥٠ ألف دولار؟»

— «هذا صحيح».

أجابت بسخرية واضحة : «هذا جنون!»

فأجاب : «ولكن العرض هكذا، هل تودين أن أرجع لك الزن؟»

فردت محتدة : «بالطبع لا» ثم أغلقت الخط.

عند عودتها من العمل، وأثناء مفادرتها المصعد تجاهه ياب الشقة رأت (نورما) العلبة مجدداً أمام الباب. كانت ترحق العلبة بعصبية وهي تفتح الباب وتقول في نفسها :

«حسناً.. أخذ هذا الشيء إلى الداخل» ثم بلغت إلى داخل الشقة.. وبدأت تحضير الغشاء.

لم يمض وقت طويل حتى عادت مرة أخرى لتفتح الباب وتأخذ العلبه وتدخلها إلى داخل المطبخ، حيث تركتها فوق الطاولة.

أضمت بعضاً من الوقت في غرفة المعيشة، ثم عادت إلى داخل المطبخ مرة أخرى لكي تقلب شرائح اللحم على المشواة. ثم عادت مجدداً إلى العلبه، ووضعتها في درج سفلي لكي ترميها في القمامة صباح الغد.

على العشاء، انطلقت قائلة: «ربما يكون مليونيراً غريب الأطوار يلعب لعبة ما مع الناس!»

رمقها (أرثر) بنظرة استغراب قائلاً: «لا أستطيع فهمك!» بينما واصلت هي حديثها قائلة: «ولكن ماذا يعني كل هذا؟» أجابها (أرثر) بشيء من الحدة: «نعين من هذا الأمر الآن.» واصلت (نورما) تناول عشايتها في صمت، ولكنها فجأة وضعت ما في يديها وسألت سؤالاً آخر «وماذا إذا كان العرض حقيقياً؟»

حقق (أرثر) فيها وهو يكرر ما قالت: «وماذا إذا كان العرض حقيقياً!»

ثم أرفد قائلاً وعلامات الارتباك بادية على وجهه: «حسنًا.. حسنًا.. فلنفترض أن العرض حقيقي، ما الذي تنوين فعله؟ تأتين بالزور وتضغطين عليه، لتقتلي شخصاً ما؟»

بدت (نورما) مرتاعة: «أقتل!»

— «وماذا تسمين إننا؟»
أجابت: «ولكن، إذا كنت لا تعرف هذا الشخص أصلاً»
صدم (أرثر) من ردّها وقال: «أتقصدين ما سمعتك للتو تقولينه؟»

«ماذا لو كان هذا الشخص قريباً صديقاً عجوزاً على بعد عشرات الآلاف من الأميال عنا، أو كان شخصاً ما مريضاً في (الكونجو) مثلاً؟» قالت (نورما).

رد (أرثر) في المقابل: «وماذا لو كان طفلاً في (بنغلاديش)، أو طفلة جميلة في المبنى المجاور؟ انك لم تصيبي لب الموضوع، المسألة هنا ليست مسألة من ستقتلين، ففي كل الأحوال.. يظل الأمر جريمة قتل.»

قاطعت (نورما) قائلة: «المسألة هي.. أنك في حال لم تلتق هذا الشخص في حياته، ولن تلتقيه أبداً، وأنت لن تعرف حتى بخبر وفاته. فهل تستغل مصراً على عدم الضغط على الزر؟»

نظر (أرثر) إليها في ارتباك وهو يقول: «هل تعنين أنك.. قد تفعلين؟»
— «ولكنها خمسون ألف دولار يا (أرثر)»

— «وما دخل المبلغ.....».

— قاطعت قائلة: «خمسون ألف دولار تعني.. فرصة للذهاب في تلك الرحلة التي طالما تكلمنا عنها إلى أوروبا.»

— «لا.. لا يا (نورما).»

— «تعني أيضاً أنه بإمكاننا شراء ذلك المنزل الريفى على الجزيرة الذي طالما حلمنا به.»
— «كفى.»

فهزت كتفها قائلة: «حسنًا.. حسنًا.. هوّن عليك، لم أنت مستاء لهذا الحد، انه لا يعدو كونه حديثاً.»

ويعد أن أنهى (أرثر) عشاءه هم بالمغادرة إلى غرفة النوم، ولكنه قبل أن يترك الطاولة، خاطب (نورما) قائلاً: «أرجوك أن لا تفتحي هذا الموضوع ثانية!»

فأبدت موافقتها: «حسنًا.. ولم لا.»

في الصباح التالي، استيقظت (نورما) من نومها أبكر من المعتاد، وقامت بتحضير الفطائر والبيض وبعض اللحم لطور زوجها.

بدت علامات الدهشة على وجه (أرثر) حينما وجد ما أعدته زوجته، فقال متسائلاً: «وما المناسبة؟»

انزعجت (نورما) من سؤاله فردت عليه بسؤال: «وهل يحتاج الأمر إلى مناسبة.. لكي أقبل شيئاً ما لزوجي العزيز؟»
قال (أرثر): «رائع.. حسنًا.. فقلت!»

وأعادت ملء فئجانه ثم قالت: «أردت فقط أن أؤكد لك أني لست...»

— «لست ماذا؟»

— «لست أنانية!»

— «وهل قلت أنك أنانية؟»

— «لا.. ولكن..» ثم بدت وكأنها تبحث عن الكلمات المناسبة «الليلة الماضية.»

لم ينبس (أرثر) ببنت شفة متفظراً أن تكلم ما بدأته.

فأكلت حديثها قائلة «حسنًا.. كل ذلك الحديث عن الزر.. أظن أنك.. أنك أسأت فهمي.. أظن أنك شعرت..» عادت مرة أخرى تبحث عما يناسب الموقف من كلمات: «شعرت أنني كنت فقط أفكر في نفسي.»

بدا (أرثر) مستغرباً ولكنه لم يتحدث.

— «في الواقع.. لم أكن كذلك.»

— «نورما..» قالها وكأنها يدي تفهما لموقفها.

فقالت: «لم أكن أنانية حين تحدثت عن الرحلة إلى أوروبا أو عن المنزل الريفى على الجزيرة.»

«ولم تشغلين بالك بهذا الأمر كثيراً؟»

«لست أشغل بالي» ثم تنهدت وأكملت قائلة: «ببساطة.. إنني

أحاول أن أشرح لك..»

«تشرحين ماذا؟»

فاسترسلت في الحديث: «أنتي أود أن نذهب كلانا إلى أوروبا، أود أن نحصل كلانا على المنزل الريفي على الجزيرة، أن نسكن كلانا في شقة أفضل، أن نمتلك أثاثاً أفضل، أن نلبس ملابس أفضل، أن نشترى سيارة، أود أن نتمكن أخيراً من إنجاب طفلنا الأول.. من أجل كل هذا!»

«سنفعل يا (نورما)، سنفعل»

«ولكن متى؟»

بدأ (آرثر) كأنما تراجع قليلاً عن موقفه «هل.. تقولين أنك..» فقالت: «أنا أقول أنه من المحتمل أن يكون الأمر كله عبارة عن مشروع بحثي» وتوقفت لبرهة ثم واصلت: «إنهم يريدون أن يعرفوا ماذا سيفعل أناس عاديون في حالات كهذه؟ إنهم يقولون أن شخصاً ما سوف يموت لكي يتمكنوا من دراسة ردة الفعل، هل سيكون هناك إحساس بالذنب.. بالاضطراب.. أو ما شابه.. لا أظنك تصدق بأنهم بالفعل سيقولون شخصاً ما.. ليس كذلك؟»

لم يرد (آرثر)، ولكنها لاحظت ارتعاشاً في يديه، وبعد لحظات قام من مقعده وغادر إلى العمل.

ظلت (نورما) على الطاولة بعد مغادرة زوجها محدقة في فنجان القهوة الذي لم تكن قد أنهته بعد، ثم انتبهت أنها بذلك ستتأخر عن العمل، لكنها عادت وقالت بلا تكرار: «وما الفرق؟»

وفهما كانت تجمع أطباق الفطور، التفتت فجأة، ونشفت يديها وأخرجت اللعابة من الدرج السفلي الذي كانت قد وضعتها فيه، ثم فتحتها ووضعت الزر على الطاولة. ظلت تحديق في هذا الزر لفترة من الزمن لم تكن بالقصيرة. ثم أخرجت المفتاح من منظوفه، وقامت بفتح القبة الزجاجية التي تغطي الزر، وأمعنت في النظر في الزر ثم قالت لنفسها: «يا للساذجة.. كل هذا الشجار على زر عديم الأهمية»

اتجهت بوجهها مبتعدة، ولكنها مدت يدها تجاه الزر وضغطت عليه بقلق واضطراب عظيمين، وهي تقول في نفسها «لكلينا»، ثم سرت في جسدها قشعريرة من الرعب «هل فعلتها؟ هل...» ولكن هذه القشعريرة سرعان ما انتهت بعد لحظة. أطلقت (نورما) تهديداً تدل على أنها تقلل من أهمية ما قد فعلته للزر: «ما هذه السخافة..» كانت تقول في نفسها «لم نشغل أنفسنا بشيء ذا قيمة له»، ثم جمعت الزر

وقبته الزجاجية ومفتاحه، وألقت جميعها في سلة المهملات، ثم أسرعت لتستعد للذهاب للعمل.

رن الهاتف فيما كانت تهم بمغادرة المطبخ، فأسرعت بالتقاط الساعة: «ألى.. نعم؟»

«السيدة لويس؟»

«نعم.. تقبل»

«هنا مستشفى لينوكس هيل»

كانت تحس وكأنها في كابوس وهي تستمع إلى المتحدث على الطرف الآخر من الخط وهو يبلغها بالحادثة الذي كان قد وقع في محطة القطار صبيحة اليوم، كان زوجها (آرثر) وسط حشد مزاحم من الناس حين سقط من الرصيف أمام قطار مسرع، كانت تعلم أنها في تلك اللحظة كانت تهز رأسها ولكنها لم تستطع إيقاف نفسها من فعل ذلك.

أغلقت ساعة الهاتف وهي لما تقف من هول الصدمة بعد، وفجأة فحزت إلى ذاكرتها قيمة مبلغ التأمين على حياة زوجها، كان المبلغ ٢٥ ألف دولار، مع الحصول على الضعف في حال..

«لا.. لا..» قالت بصوت خافت أخذته شدة الصدمة، كانت رجلاها بالكاد تحملانها وهي تمشي تجاه المطبخ.

أحست ببرودة مرعبة تتملكها، بينما كانت تستخرج الزر من سلة المهملات، لم يكن أي مسمار أو برغي ظاهراً للعيان يوضح ما الذي يبقى أجزاء هذا الشيء متماسكة، ثم فجأة، طلقت تجلج الزر على حافة المغسلة بكل ما أوتيت من قوة حتى بدأ ينقسم إلى جزأين، ثم قامت بانزاع كلا الجزأين حتى انفصلا (حتى أنها لم تلاحظ في نزوة غضبها أنها جرحت أصابعها)، ولكنها في النهاية، لم تجد أي ترانزيستور داخل صندوق الزر، ولم تجد أسلاكاً، ولا صمامات... كان الصندوق فارغاً من الداخل!

سمعت الهاتف يرن.. فشقت فرعا وعادت إلى غرفة المعيشة محاولة جهدها أن لا تسقط

أتى صوت السيد (ستيوارد) من الطرف الآخر: «السيدة لويس؟»

بأنرته بصوت هستيري لم تعرف من أين أتى فقد كان صوتها من الضعف بحيث لا يقوى على إصدار هكذا صراخ، «ولكنك قلت لي إن أعرف الشخص الذي سيموت؟»

رد السيد (ستيوارد) بهدوء: «سيدتي العزيزة.. وهل تظنين أنك كنت تعرفين زوجك حق المعرفة؟»

المنسوج حولها لكنها لا تجيب .

تبدوله كالموتى وهي لا ترسل تأشيرته جديدة ليزالحم الآخرين من جديد على قلبها، تغمض عينيها كأنها رغبة عن رؤيته، وربما حتى عن قراءته.

يستوعبه الحزن فيلفظ ملامحه الصغراء ، ل يبدو شاحباً وهو بعيد تفصيل أبجديات اللغة ، ويتحد مع تداعيات مشروع الانتحار اللحظي الذي يدفعه كعربون لذاكرة مشوشة بهم بإسكاتياتها، فهو يشغلها بالانتحار لتنسج الفاجعة.

ذات مرة استجدي الكلمات من قواميس الذاكرة ، وتذلل لها. رغم أنه كان لا يراها أكثر من ترف زائد لا حاجة له بها، حمل إليها لغته الجديدة، وقال لها الكلمة التي لطالما أصابته بالفدر ولطالما تورط في دائرة القلق وهو يهذي بها، ولطالما اعتاد أن ينشرها في المجلات والجرائد التي تعود مراسلتها.

لكن هذه الكلمة أصبحت اليوم ورماً متضخماً لا يجيد ترجمته بلغة العيون، تلغم لسانه وتردد وكان الصدا قد نحف عليه فأفقدته مرونته، إلا أنه سرعان ما امتص خوفه وتردده كدوام مر.

وهو يستطرد:

— أحب

— تحبني؟؟

تعلقت علامة الاستفهام على وجهها طويلاً ، وبدت له وكأنه يكلمها للمرة الأولى، ويراها للمرة الأولى.

ترى هل فقدت ذاكرة اللغة التي لا تحمل الترجمة؟؟

كانت الفوضى تنهشه، وكل محاولاته لغض بكارة الامتلاء تبوء بالفشل وهو أخذ في توالد الأسئلة العقيمة التي تنسجها لحظة اللاوعي.

أيعقل، أن تزهل لغته لهذا الدرجة فلا تعود مناسبة لقياسه؟؟

كان يغمر نافذة الحلي ليراقبها كل صباح ، ليرسل إليها قبلة منسوجة من حرارة الشمس، ليحتسي معها قهوة ساخنة ، وهو غارق في قراءة عينيها المشويتين بالفوضى ، المتخمتين بشهوة التوحد الأزلي.

كانت مغربة بكل الازدواجية التي تحوم حوله وتصيبه بالغفان.

كانت مغربة بكل تقلباتها الطقسية. مغربة حتى في تلعمها الساذج بكلمات الحب الأولى.

وكان كالمسعود في ساعات الانتظار، وقلبه يخفق، يخفق، ذات مرة مد يده ليصافحها ، فاشتعلت يده بالحرارة ، تراجع خطوة إلى الوراء ، وسقط ، واللغة بينهما لا تزال مفقودة . كان لا يعترف من اللغات بلغة العيون، لذا أصبح من أجل عينيها عرفاً يقرأ «البخت» في هوية ملفومة باندساس الفوضى فيها، يخرط في تفاصيل يومها من خلال نبرة صوتها التي تشي بالفرح والكأوم حينما تصل إلى أذنيه لرجة كلماتها في طور التخلل ليصبح قبلة.

كان يعمس القراءة بصمت لذيذ.

لكن الضياع نخر جسد الحب الطري ، وأفسد ملامح هوية لما تتخلل بعد في رحم اللقاءات الأولى ، وتسكح ليلق مشائخ حروف اللغة التي لا تحمل الترجمة.

كان ممتلئاً بها بحر اللامالة، كان يلبس كل اهتماماتها ليشغلها به، كان يعتمر الشرفة ليحتسي معها قهوة الصباح. كان إحساسه بالهزيمة يورثه الشعور بالتورم في الذاكرة المثقوبة التي لا مجال لأرشفة أفكارها وأحلامها، ولا حتى شخصها التي لم يقفاهم معها يوماً إلا بلغة لا تحمل الترجمة.

لكنها لم تعد تتساق جسده بنظراتها التي تلهبه، ولم تعد تصافحه بحرارة الشمس.

ربما هذه المرة تعطلت لغة العيون

تستهلكها الفاجعة ، يرسل شفرة متورطة في دائرة الحصار

* قاصة من سلطنة عمان

غيرتي التي عذبتها طويلا، فتخلت عني وتزوجت ابراهيم. ولكن سمية لا تهمني، ولم أفكر فيها منذ جعلتها تنتظرني ساعتين في مقهى «النافورة» وحيدة، وأنا أمنيها عبر الهاتف بانني مرغم على التأخر، وسأصل بعد قليل، ولم اصل أبدا. ولا فرق أخيرا بين الموت والفناء، هو السبت، ولا وجود له، فقد مر باردا، شامتا، خبيثا، وأنا طريح الصداق.

وميرا لن تعود. وسيموت الأحد والاثنين.. وأيام كثيرة. لا يهمني العمر، ويقرع الباب، ويرن جرس الهاتف بقسوة مزعجة، وأنا مسافر في الصداق والمطر كف عن نقر النافذة، وميرا لا تسمعي، تعصر ألمها وتبحث عن الشمس. كم كانت تتأبط ذراعي وتجبرني على السير معها في النهار غير عابئة بأحد أو شيء. كانت تعجبني. ولا أستطيع أن أجزم بأنني كنت أحبها. شعور مضن يتأرجح على الخيط الفاصل بين الإعجاب والحب. ولكن ما من امرأة أسعدتني واطلقت جناحي مثل ميرا. وكنت في الطائرة مسافرا من بيروت، وإمامي تمر سمية وميرا، يتقاطعان طريقهما فتتنحى إحدهما للأخرى في معر الطائرة الضيق. وتكرران ذلك بصمت، بريية، باهتسامة غامضة... وافتح عيني كل مرة، فأنشد، أو أسمع، أو أقرأ على جدار بعيد.

ما لجرح يميت إيلام

ولكنه السبت، وأنا على قمة التاسعة مساء، والصداق كأس من نبيذ معتق فاسد، اثجرعه كما بعد سكر شديد. فراغ بين الجمعة والاحد، يطيب لي أن أقيم له قداسا. وأنا لا شيء، تعلق بي الطائرة فوق تضاريس مديدة من جبال وسلاسل رملية جرداء، أسأل جارتي في المقعد: في أي سماء نحن؟ تتراجع قليلا في جلستها، واعرف أننا في أجواء ايران. وسمية لم تلد

«تربة المعاصي الأمل... وتربة الطاعة المعرفة»
التستري

وعندئذ قلت لنفسي: ان الموت لا يعني الفناء، وادركت ان يوم السبت لم يكن زمنا، كان فناء وصرخت بأعلى صوتي، ولم يسمعي أحد، ارتفع صداد رأسي، ولم اسمع أنا أيضا، قلت: ان الموت لا يهيفني الآن. وبصمت استدركت: الآن أم بعد قليل؟ وكان يوم السبت يمر جثة مجرورة تحت هديل المطر. وصرخت بأعلى صوتي، ولم يسمعي الآخرون. وضغطت بكفي على الصدغين لأهدئ الصداق، ولم أسمع شيئا وكانت ميرا بعيدة. كانت ميتة، تفكر بي وتتألم، وكنت ميتا أفكر بها وأتألم. ونظرت الى السماء المقنوب بأضواء العمارة المقابلة، وكان هديل المطر يردد أغنيته الرتيبة: الموت لا يعني الفناء. وكنت أصرخ وأفرد جناحي وأطهر عاليها، فوق المطر، فوق الاضواء، وفوق السبت القليل، ثم انحدر ناسيا صداعي، وأتيقن ان السبت لم يكن زمنا كان فناء، خواء، لا شيء، وميرا تسير لا اراها، تشعل شموع صدرها وتمارس لعبة تجريح القلب باللوعة والخيالات والاهوام. وامشي وراءها مستضيئا بشموعها، متجرعا جروحها من بعيد. لا أعيا بالصداق واسير الشاة المذبوحة لا يؤثر فيها السليخ. وادرك جيدا ان الموت لا يؤلمني ولا اخاف.

وكدت اختلف بالوحدة، أشعر أنني بحاجة لأفوض بالدموع، دموع التفهيس عن هذا الاختناق، دموع الحرية التي تملأ صدري، إذ أفكر بسعادتي الأليمة! سعادتي بأنني وحيد، أستطيع أن أهدر هذه الساعات، هذا العمر، صامتا، صافيا، متجرعا في الأعماق.

وتلدغني الشكوك، فاتصور ان سمية كرهت حبي لقوي لها فاهملتني. ولم يكن هاجرها لي ناجما عن

* قاص من سوريا يقيم موسك

في دمشق.

وظلت المسافة تتسع بين الالهي والبشري حتى انتصرت البهيمية... ما لجرح بميت إبلاهم. وما لضعف الانسان من حدود، ولا لقوة الاوهام من مثيل وإذا انساق المرء مع وهم أركبه الريح مسرعا به الى الموت او الجريمة او الجنون. والحقد يولد بسهولة، ويدفع في جميع الاتجاهات. فلا تغرد الليالي بعد الآن. لا يعود الصباح نافذة للتأمل والانتظار والرحيل الى الله. وهذه اليوم المتفرقة، المتولدة، المتراكضة، المتداخلة لا تعود قصة عن الحب والصدقة، او قراءة للغيب ويشرى بالجميل في قريب الايام.

وأوهام على جمر أشم رائحتها كالشواء. ويختلط السبت بالثلاثاء، والخميس بالابد، والمطر بالأرق، والنوم بالديان، وقلبي بغدير رقراق ينزف انينا وتأتأنا في ضلوع الرخام.

وكل اذار وجهه نحو الشمس الآخذة بالانطفاء في مهرجان الشفق. ولم يسعفني شيء ولم يفادني احد. فقد كنت وحيدا كما في الرحم، كما في القبر، كما في الحياة. أدير وجهي الى الله. لا ألتمس جثة السبت، لا انتظر السفينة. لا اغادر الرصيف، ولا ينتهي اغراء الناي. وذوالبات الذكري تغرقني في رمضاء الأرق، فأتعلق بقشة وينطفئ السبت. انظر تحت قدمي وأتأرجح في دلو يغرف جفاف الصدى من الجب. لا يتم إلا الروح، ولا فراغ بحجم الضياع، والشمس مرتدة الى الشرق راية على صليب تنز منه رائحة نهار تتصدع اركانها وينحطم... والشمس - لا محالة - مرتدة الى الشرق.

ثم تنهض الوردية وتصدح الريح. وعبثا تلتفت عقارب الساعة حولها بحثا عن سبت تبدد في الطريق من الجمعة الى النور. وصوت المقرئ يرتل: «ذرههم يأكلوا ويتمتعوا ويلههم الأمل فسوف يعلمون».

٩ - الى الصديق الأديب احمد الفهمي

لإبراهيم إلا البنات. وكان عذابها يزداد، وحسرتة تتقد تحت رماد ثقيل، فمن سيرت ما وراءه من أرقاق؟ وأنا لم أتزوج، وميرا بعيدة، ومير السبت قتيلة، قناء، خواء، وقلت في نفسي: لو ان الطائفة تهبط بنا في طهران للتقيت بسمية حتما، وبمحض المصادفة بالتأكيد. وتاداني صوت، ثم اعاد النداء حتى تأكدت انني المقصود، فما أجبته، وما رأيت احدا يقترب مني او يفتح الباب. ومن النافذة تراءت عباءة بيضاء تخلف وراءها خيط دخان طويلا في السماء. وترامى الى سمعي جرس هاتف البيت، فتركته يرن بإزعاج، وراودتني أفكار وخيالات. وألعت علي رغبة بأن اتناول القرآن، فلم أجد في الحقيقة إلا «الأم» و«ما ليس شيئا» و«سرير الغريبة» و«البوسطجي» و«صحراء التتار». اختلطت العباءة بخيط الدخان بنسمة عطر «جادور» وأنا مسترخ في جلستي، ففوت.

ولم افلح في اقناع المحقق بأنني لم اكن عضوا في التنظيم، فصنعني ومسح الدم المالح على كفه بقميصي الابيض. وظلت المسافة تتسع بين الالهي والبشري في الانسان حتى انتصرت البهيمية. وكان ما لم يكن، ولم يكن شيئا. وطارت العصافير، وبقيت الريح تصفر في وهاد الروح. وكانوا حفاة، تنزف أقدامهم على حجارة الطريق، مخلفة بقعا حمراء تتعدد وتجنف. ثم تختفي الحجارة وأسمع صريرها وهي تندرج على السفح مع ماء يجرفني، ويادي الواهنتان تتشبهان بأعواد تنقص وتجرحني، وأنجو معانقا جذع سديانة عظيمة سامقة، دونها هوة بلا قنار.

والروابي تطير الى الورا. ويوسف العظمة الى جانبي ببرزته العسكرية ونياشينه، اترقب كيف سيودع طفلته الوحيدة قبيل رحيله الى ميلسون.

وترفرف أشلاء السبت على حبل الغسيل الذي ما فتئت أمتي ترممه كلما انقطع. وعلى جزء منه تقف ميرا، تمسح الدم عن وجه غيلان المصلوب، فيما يهبط المساء خلسة، ناعما وكثيبا على جري عادته الابدية

شرفات

«شرفات» الملحق الثقافي لجريدة عُمان - العمانية يشكل إضافة إبداعية في حديقة الاشتغال الثقافي - الأدبي على مستوياته المحلية والعربية وتواصله مع الإبداع العالمي. هذا الاشتغال عبرت عنه الأعداد الثلاثة والثلاثون من ذلك الملحق المتميز مخبراً ومظهراً.

فعلى مستواه الأبرز، استقطب «شرفات» معظم (إن لم نقل كلهم) الكتاب والأدباء العمانيين إبداعاً «شعراً ونثراً» ومقالة وترجمة ودراسة كما اهتم الملحق بتغطية الفعاليات الثقافية ورصدها والأشهار عنها محلياً. كذلك اهتمت بعض صفحاته بتغطيات لأحداث ثقافية وسينمائية عربية ودولية.

كما يساهم في «شرفات» العديد من الكتاب العرب. فاتحاً بذلك نافذة للتواصل والانفتاح والتعدد الثقافي في أبعادها وتجلياتها العميقة والمؤثرة.

ط.م



المخادعة

عندما يحين إصدار هذا العدد (من نزوى) في لحظة الصيف، هناك مقترحات تشدنا إلى النطق باسمه استذكاً بين ضياع اللبن وتبخر الوقت والانحباس في زجاج الزمن المكيف.

ها هو الصيف يسقط، كما تسقط الشمس عمودياً، لتذكرنا بهيببتها وجمراتها، وضآلة الأرض وكائناتها أمام هذا البركان الدامع بحرقته على الخدود الطرية. لم أر أحداً يحلم بصيف، كهذا، ولا حتى ((حلم ليلة صيف)) ولو كان شكسبير حياً لذاب في شيوخة الوقت والمكان..

وحلم بصيف لا يأتي.

عندما لا تشتغل على فعل إبداعي يعاتبك الأقربون والابعدون) بأنك متلى بالكسل واللامبالاة.

وعندما تشتغل ، يطوقونك بغبطة الخديعة والمكر واقتناص الأخطاء.

يستطيع الحجر أن يكسر الزجاج بسهولة لكنه أسهل عندما يكون الدوائر المائية في بركة أسنة، رغم ذلك يتحطم الزجاج مع احتفاظ الماء بتماسكه المخادع.

حول رفض الذهنية العربية للحداثة الأدبية

فاطمة الشيلي*

إن الغربة الداخلية التي يعيشها الأدباء في حياتهم وأوطانهم وجلودهم وأحلامهم وفراشهم وعظامهم هي ثمرة الحصار الفكري الذي جعل الثقافة ثيمة يتيمة مغيبة في المجتمع العربي، وجعل المجتمع يقف عند حدود الأشياء وحواشيها وهوامشها. وجعل الأديب المبصر الذي نزع العصا، وقرأ النور بتأثر يضطر أن يتشرب ليطسّط في عمق الكتابة جناحيه ليحلق في عمق الكتابة ويبعد عن لعبة الغمضة التي لا يستطيع أن يكون جزءاً منها، فكل من أمامه قد كتموا أفواههم وأعصبوا أعينهم وبدأوا الدوران في الساقية حتى إذا دنا للنعاس ناموا نومة الشهيد في رضاه وإيماناته.

ولكن الأديب الذي جلس يقرأ النجوم والشمس والقمر ويوزع أنوارها في مفاصل روحه وعظامه ويتشبع بها حتى يقدو كوكباً ديراً مشعاً يضيء بما حوله ويضيء كل ما يلمسه. كيف يحيا...؟؟
إن الأدب ليس بمعزل عن ثقافة العالم فهو - كما ينبغي أن يكون - عنصر من عناصر الثقافة العالمية. ولكن لعل رفض المثالي العربي عموماً وبعض المثغليين بالثقافة للحداثة الأدبية مرده تجذر العقل

إن الحداثة في العالم العربي لم تتجاوز بعد الموجة العاتية من التنظير والجدل التي بدأت مع انكسار ظهر هذا القرن وانتصاف ظله، ولم تغد بعد مذهباً أدبياً واضح الملامح والأعلام.

إن محاولة تأويل علة العداء للاتجاه الحداثي الأدبي بمنها الفني الذي بدأ يتلور على استحياء ويزحف إلى الأقدام جبراً ويمتطي صهوة السبق في الكثير من المحافل الأدبية تجر للعديد من التساؤلات مثل : لماذا يرفض الكثير من أدباء ومثقفي ونقاد العالم العربي التعامل المباشر مع هذه الموجة - إذا منعنا عنها بحكم التكلم عن المعارضة صفة الاتجاه - ولم لا يلاحظ الأديب العربي بالنقد والكتابة والتحليل والاعتراف بين أبناء جلدته إلا إذا أشارت إليه الأيدي الخارجية وعرفته الجماهير عن طريق التهميش البرانية أو الإعلام المضاد المشوب بالرفض والتشهير غالباً أو بعد أن تذبل ورود توجهه ويبلغ من الكبر عتياً، أو يتوارى في حفرة أخيرة، أو إذا سددت نحوه فوهات البنادق ولمزته حبال المشانق واشتتت غواني الرصاص قلبه.

وما الأدب إن لم يكن تحرير الفكر وبناء الجديد وخلطة المفاهيم والأنماط القديمة، ورتق الشروح - ولأم الصندوق بمعمل الثقافات والمغايرة والالتحام مع الآخر من كل الجهات ؟.

إن هذه الإشكالات دفعت الأدباء إلى نتيجة واحدة وهي الغربة بشقيها الداخلي والخارجي، فهجرة الأقلام والعقول العربية إلى مواسم الآخر الماردة بضبايتها، وتسبيحها المبهمة، بحثاً عن مساحة للتنفس تحت الماء ونفث ما في الأرواح من وهج وخلق جسر للعبور بينها وبين الآخر.

إن الهجرة الحلم المشتته والوطن المثلث هي محاولة للفتك من ريقة الغربة الداخلية وشغل الروح بصقيع أكبر وحرقة أشد وجهم أعظم وجرح أكثر نزقاً وحضوراً.

* كاتبة من سلطنة عمان

العربي في ذاكرة اللغة بسطحية السرد وغنائية اللغة والطرح والتناول، وبدهاء الروح الطبيعية، مما شكل مساحة مغلقة ضد الجديد ملقحة بالنفي والرفض لكل ما لا يوافق الهوى والقوسه عليه إذا شكّل مساحة خطر على المألوف والمربوب.

إن ذلك التجذر مستند في أعمق مستوياته إلى تفاصيل الحكاية فاشاع كل التفاصيل في جزئيات الدم العربي واحتكم العقل إلى سلطة الحكمة القائمة على القهر حتى في تقييمهم لذواتهم وانفراج العقدة في النهاية. إن التشكل المبكر للعقل العربي قائم على بساطة الكتابات ومساحات الصحراء الممتدة وألفة الجمل والنخلة، إنه التعامل المباشر الحسي الملموس والانتلاف مع المألوف والعادي باستراتيجيته القائمة على التفاصيل والجزئيات بدون فلسفة القائم وترميز البعيد واستحضار الصورة الذهنية البعيدة، ومعانقة المشهد الأسطوري في حضور مهيب والنقد اللاذع وعدم التسليم بالمطلق وكثافة اللغة واستنطاق الصورة، وهذه هي آليات الأدب الحداثي ومعطياته.

إن الإذعان لماضوية الفكر وقصص التراث (مع الأخذ بعين الاعتبار استحقاق تلك النصوص لكل الاحترام) كمحك مطلق يقاس عليه الأدب والاستناد إلى شرعية اللغة والفكر والبحث عن الحكمة من خلال نهاية الحكاية التي استوطنت الضمير الجمعي كالصراط الذي يفصل الحق عن الباطل وإسباغ صفة الشر الحكائي عن كل من خالف ذلك الضمير الجمعي أو حتى نبشه أو دس لحظة كشف في أعماقه أو جزء من لحمته تحت مجهر الفصاحت. إن الروح والفكر العربي الذي استلذت الحكاية وأشدت القصيدة على أقدام حوافر الجمال لم تكن لتستلذ اليوم جو الحزن الذي شاع في القصيدة الحديثة (التفعيلة، أو النثر) التي لم تحتكم إلى لغة الحكاية أو خلخال غنائية القصيدة، ولا إلى تلمس الأعمى لكل مفردات الكون ليتسنى له الوصول ولا إلى منبر الضبط الذي ينزع في نغماته الصوتية ونبراته اللحنية بحثاً عن التصفيق والإعجاب وإحداث اللحظة الدهشة، ولا إلى قوالب روح النص في إطار القافية والبحر والروي، ولا إلى تراتبية المعاني المشاعة وكأنها وقد استحدثها البدوي العربي من بيئته المتقاربة قدست بعده بفعل الاكتشاف وحظر الاكتشاف بعدها، فالهمل، والعين والنخلة والظلمة... و..

أمرأة وأين كل هذا، هذا في زمانات بكاء المدن وأنين الحوانيت.

إن الروح العربية اليوم ليست هي روح امرئ القيس وأين سيف عنترة وأين فخر وحكمة المتنبي في زمن العواء والرصاص والغنابل الذرية والاحباط والانكسارات التي خيم في أروقتها ظلام اليأس وسطوة الجلال وغربة الحق ولوعة الأسى وقيد اللسان المحاصر بألف لا وألف مقص.

وهل نفسية العربي في كل عصوره من الأسى والضبابية والغموض والوجع متماثلة، وهل بحثه عن كوة ضوء أو مساحة حلم كما هو الآن؟ وهل وظيفة الأدب هي ذات الوظيفة من التطريب والإمتاع ونشر الأخبار والهجاء والمدح والثناء وإكساب ود حبيب أو ملك أو نشر خبر أو إقناع جمهور هي هي كما كانت؟؟

إن ثورة التغيير قد شملت الخارج بكل متعلقاته من عمران وحيوان ومعيشة، والدخل بكل جوانبه الفكرية والروحية والعقلية فإذا تغير الخارج وانعكس ذلك على الداخل بالضرورة ضجت العقول العربية بالرفض والصراخ وهل الأدب إلا إفراز الداخل.

و.. فهل يسلم الأدب من التغيير حتى يراق على جوانبه الرفض والوجل؟؟

إن حداثة الأدب التي هي بالضرورة حداثة اللغة ما هي إلا المعصا التي قومت ظهر النبات وجعلته أكثر جمالا وقوة وساعدته على النمو كما ينبغي أن يكون فحداثة الأدب استقرت دلالات اللغة، واستقرت طاقاتها، الكامنة ويعت موتاهم من الألفاظ والمعاني، بل اجتذبت الأنظار إلى القواميس والمعاجم فسارعت للبحث والتفتيش عن الكثير من المفردات التي كانت معروفة ثم جفت وضمرت وضعفت حتى كادت تموت وعاد البعث الأدبي الجديد لبث الروح في أوصالها والحياة في أرواحها.

إن فترات الضعف التي مرت بها العربية في فترات الضمور والجفاف قد أصابت الكثير من مفرداتها بالغربة على لسان مخفيها فكيف على لسان النظارة وحين جاءت الحداثة لتقوي بعض ما قد ضعف بحكم التجاهل والبعث..

استغرب ما قد بعث واستضعف ما قد كان وهوجمت الحداثة (في شكلها المشرق) بتقويض روح النص وإقصائه عن تسمية المتلقي العربي وإحداث فجوة بين

لغوية عجيبة.

— الدور المؤسسي فهو أيضاً من ضمن أسباب هذه القطعية لتفهيّب هذا الدور أو تفغيبه:

« فالمؤسسات التربوية والثقافية مسؤولة عن إحداث هذا الخلل لحالة إقصاء الأدب الحديث عن القراءة الأولى للذهنية العربية البكر في هذا الشكل الإبداعي، ففي حين تقصي المؤسسة التربوية ذهنية الطالب الخضراء الغضة عن هذا الجانب وهي المهياة لتقبل الجديد، وبدون بذل الجذور في مساحات العقل الرطب لن يتمكن من قراءة الأدب الحديث وتستمر تلك القطعية بين المبدع والمتلقي هو المؤسسة الإعلامية بشقيها المقروء والمسموع والمشاهد لتعميق تلك القطعية وتوسيع تلك الهوة، وذلك بإقصاء لغة وأعلام ولمسات هذا الأدب عن المتلقي أو النظارة من خلال قنواتها العديدة والتي كان يمكن لها أن تكون وسيلة التعريف والهزة التي تفتح الباب لدخول فضول المعرفة الذي به تبدأ العقول في تفحص هذا الجديد ثم التعامل معه بالأسلوب الذي تفرضه طبيعة الذات، ولكن حالة الإقصاء أو التكنيت أو الولد الرحمي أو وضع اليد في الأذن من الصواعق حذر الموت سبب مشكلة رفض قيمة التجديد التي هي انعكاس آلي لقيم للمغايرة والإبداع « فالناس أعداء لما جهلوا »

— كما أن النغم العصري المتسارع والمستند على مبدأ عصر السرعة وعدم مكوث القارئ عند مראئي النص بذوقه وأحاسيسه ليقرأ جمال صوره وروعة معانيه — بدون الرغبة البرجمانية في معرفة فكرة النص، وخطاباته — لإرساء قيم الجمال وترقية الحس والشعور وإعلاء معاني الروحانيات على النفعية المادية، فقراءة قصيدة كشاهدة منظر الغروب على شاطئ البحر أو عن جبل شامق أو سماع أغنية عذبة على صوت عصفور يترقز فوق وردة غناء وقراءة لوحة فنية لا يتطلب هدماً أكثر من المتعة بالجمال والترويح عن الروح وتسريب الجمال إليها وتأسيس المعيار التدوقي الجمالي فيها.

إن رفض الأدب الحديث وعدم تذوقه من قبل بعض المتخصصين والمتدوقين يحتاج الى كسر حاجز الدهشة، وتوطين النص في بئته وحظر حاله كمقيم لا كضيف في الأفق العربي وتذوق بلاغة هذا الخطاب الأدبي الجديد بكل جماليات اللغة وأناق الطرح وجديد العرض ومساحات الإبداع اللامتناهية فكراً ولغة ومخيلة..

الأدب وقارئه وتغريب اللغة، فمن أين بدأت تلك الفجوة وهل الأديب هو المسؤول عنها أم المتلقي بأشكاله الفردية والجمعية، الذاتية والمؤسسية؟؟

— إن بعد المتلقي العربي عن الموارد الثقافية واحتكامه إلى النفعية المادية والاجتماعية السطحية، وفصله حاجات الجسد عن حاجات الروح والعقل وإعطاء كل وقته وجهده للجوانب الأولى وإهمال الجوانب الأخرى بالدعوى والذرائع مثل مادية العصر والحاجات الإنسانية الملحة.

إن ذلك البعد عن جوانب التلقي وآلياته كان السبب وراء النتيجة التي وصلت بها للثقافة الروحية المتأصلة في عمق الذاكرة الإنسانية بين المبدع والمتلقي إلى الانتفاء بقطعية رحم وانزلال كل في حاجته وشغله.

إن الحاجة إلى حلقة وصل بين الفريقين حتى تعود بالعلاقة الطبيعية بينهما، حيث ينبغي ردم الهوة بين المبدع والمتلقي بمحاولة المتلقي عقد التصالح مع ذاته وروحه وفكره وإشباعهما بما يرقيهما والنهل من موارد الجمال والثقافة والوعي وإعمال حواسه لقراءة روحانية النص وتكوين ذاكرة نصية ثرية وغنية ومتنوعة الجوانب، عميقة الاجترار في الروح والشعور.

— المبدع في محاولات الهروب التحويلي نحو هلامية اللغة وتهويمات الخيال والتسبيح بلغة المبهم الغارق في الإبهام والمتعرج في تأطير نص جاف بعيداً عن روح الجمال وجاذبية الحرف ونغمات اللغة التي تصدر من بناات شعرية أدبية رقيقة، عذبة خصبه لذينة مذهشة نافرة مستنقفة، راقصة طليعة، لينة مرنة دون استحضر وهم الإبداع الشعري والقصصي والنقدي ورس الكلمات والألفاظ في حضور متماوم منبع للغة والفكر والشعور.

إن حذافة اللغة وإبداع النص يتطلب قراءات واعية وإبداع مستند إلى شاعرية النص وجماله وعذوبته وروعة الكلمة وشفافية الحرف، نص بغض النظر عن قبولته يسري إلى الأعماق كسريان الدم في الشريان حافل بالصور وجمالياتها واللغة وتوصيدها ورهبتها في انسيابها النهرى العذب، وكالأرض في خصوصيتها وكالبحر في هيئته.

اللغة التي تراهن على الحضور والنبات في محيط الفوضى الذي يعم المكان وتنتشر رائحتها بين كل الأنحاء والنصوص كصخب أو عصاب أو شيزوفرينيا

أناشيد الموت والميلاد

قراءة في شعر عبدالرحمن بوعلي

عبدالقادر الفزالي*

١ - ألم الكينونة وانتفاضة الكنان

من رحم الأرض المبللة بدماء الشهداء، ومن صلب المأسى الانسانية يولد أبطال التضحية والفداء، موقعين أروع الملاحم في العصر الحديث، وعلى امتداد التاريخ؛ وكأن قدر هذه الأمة العربية الأبية ان تكون قائدة محاربة، تتلم، في كل مرة، جراحها لتتأهب لحرب ثانية، ومعركة وجود ومغايرة؛ أمة لا تلين قناتها مهما بلغ الصنف والظلم، لذلك لا تكاد نودع شهيدا من شهدائها حتى تتكون في أصلابها وأرحامها أجنة موعودة للشهادة، ما اقسى المأساة، وما أعظم الأبطال المنتدبين لجلال الافعال، مشاهد الدمار والخراب موصولة، حتما بصور التضحية والفداء، فيقدر جسامة الفسارات والصقوط يكبر الحلم، وتشهد المهم لمغاربة العدو الصهيوني المتربص بالحياة. هكذا يريض الحزن على الصدور، وتعزق الذات حرقا الألم والفراق:

تجيء الرماح مبللة بالدماء،
وتسقط شارات قتلى الخليل،
فتغدو الاماسي محرومة،
والمرابك هندسة القبور(٥)

الموت يتربص من كل حذب وصوب؛ من الاعداء والاخوة، ولا ريب ان هذه المواجهة القدرية وجهها لوجه او غرا وغيلة، اصطدام بين لرايتين: ارادة الحياة وارادة الموت. وهنا، تحديدا، تفرق المواجهة ابعادها الواقعية،

« ما ميزَ حدثنا عن حادثة العصور الأخرى ليس عبادتنا للجديد والعمدش، رغم أهميتهما، وإنما حقيقة أنها رفض، نقد للماضي القريب، واطليحة من الاستمرارية. »(١)

اكتافيوبات، أطفال الطين/ ص ١٣

تظل الكتابة الشعرية الفعلية الانسانية الأنجع لتأكيد حق الانسان في الحياة، ومقاومة كل أصناف المسخ والتشويه. والدين لا محالة هو الغربة والعزلة والتهميش. في هذه الأزمنة العصبية، حصرا، لا يبدل عن القصيدة الصدامية غير المهادنة، قصيدة الحياة بامتياز، ففي نفي المألوف والسائد تنقضي، حتما، السلط، ويهدم منطق النهايات، واندعاء الهيازة والزعامات، ولذلك يتجذر الحضور الحق بدرجة التجذر النقدي الفعال في المجتمع والتاريخ.

ورهان العلاقة العضوية بين المقول والمعيش، في هذا المقام، يؤكد أنه تأمل قصائد شعرية مختارة للشاعر عبدالرحمن بوعلي من ثلاث مجاميع شعرية: اثنان منها ما يزان مخطوطين، هما: ديوان «الطين والكلمات» (٢)، وديوان «رماد المدن» (٣)، اما الديوان الثالث «الأناشيد والمرابي»، فصدر ضمن منشورات كلية الآداب وجدة(٤)

هذه المجاميع الشعرية وغيرها من الدواوين المنشورة تؤدع لمسيرة كتابية عسيرة ومضنية لأنها علامات بارزة شاهدة على حسن الانصات، وتمثل نبض الحياة: الوطنية والقومية والانسانية، في الوقت الذي تراه من فيه على التفرد والاصالة الذاتية بتنوع الدواخل الايقاعية والتخييلية، وتجريب ما فنى يتجدد في كل محاولة بحث ولادة، وما تقتضيه من نهضة ورهبة. قصائد على امتداد سنوات طوال، ومحاولة/ محاولات بحث وتجريب مستمر ومتجدد يكتنه التمزق الوجداني، وصراع الانسان مع الزمن، ويسائل الكينونة وألغاز الحضور، وتوترات المصير الانساني، والخراب والدمار الواقع نتيجة التحولات الكارثية في مسار العلم والتقنية، وأشكال الهيمنة الجديدة: الاقتصادية والسياسية والثقافية على الطريقة التي تلوح بها مختلف أشكال التوحيد والاضغاع بفرض السيطرة والتحكم في مصائر الافراد والجماعات.

* ناقد وكاديمي من المغرب

كما يظهر من اوزار الحرب، تتأخذ معاني ما فوق واقعية، فيها يمثل الشهيد بطلا من أبطال الاسطورة الانسانية الحديثة في ووجه ابواب القيامة الاولى والثانية والثالثة.

فلا أعرف السيف ان كان يرسو/ على جرح قتلاي/ أم كان فيضا من الناز/ أم كان قيذا يسد اليه الحساب(٦)

تهيم الذات المتكلمة في القصيدة في الخلفية تتعلم وتناجي، وتستقرئ مظاهر السقوط والانكسار الممتد على أرجاء خريطة الوطن العربي الكبير، والرحلة، بلا شك، مخاطرة في هذه الدروب المعتمة، تتجرجع فيها كزؤس الشهية، وتشهد بمرارة انهيار الآمال العريضة في الوحدة والتجود والاعتناق من ربة العبودية الحديثة. هكذا تختفي اشارات الاهداف في الطريق الواقعية والمتخيلة فمن عاصمة عربية الى عاصمة أوروبية تتعمق الجراح وتغور، وتتسع الضيقة، حيث يتفاسل الفقر من بيت لبيت، وتهجم القرية على الصدور ملقعة بأنفها وهومها على الملامح والسمات.

كم تبغني هذه القرية/ كم بجفني تاريخ ملوّه بالفقر(٧)

الواقع ان الانتقال بين هذه الاوصال المقطوعة جزء في النفس المتشعبة بقم الجمال والمحببة والاخوة. فلا اللغة الجامعة ولا التاريخ المشترك يسوغان هذا القطع والبتر فما يبقى، إذن، كثير ومهام الشعر، لا محالة، جليلة في مسار الولادة والبيت، وما يتسك به في هذا الجعم الأرضي، هو هذا الخطب الرفيع الذي يصل الانسان بالحياة: حلم الانبعاث، التحليل، من هذه الزاوية، في الماضي والمستقبل، شكل من أشكال تأجيج التناقضات وتوليد المماضيات فألم والطمع يطلان بفجران المكونات ويفاجآن الموجود بحركية التغيير الحميمة.

وقد تظهر سوسة/ من خلف الاحداق/ توحد هذا الوطن المقسوم(٨)

ورق رؤية تشكيل وتوليد شعرية، ترسم ملامح شخصية وطنية وقومية نهجت طريق التضحية والفداء متفردة ببطولاتها، متصامية بقدرتها على تكسير جدار الصمت والخنوع والاختناق والحصار الواقع في اتجاه الأمل والطمع الكبير ويشارة انبلاج النور من الطلعة. شخصية معنة في الحسبة بانفراسها في الأرض والمجتمع والتاريخ، موعة في للتجريد من خلال سعيها الدروب لصعود ابواب الشهادة.

وحسب حركة نماز وتناسخ تنسل الذات المعاطبة نبتة صالحة، وقرطرات غيث تجرد بالخشب والنماء في زمن جذب وبباس، وقطع وبوار لا يجدي فيه الانبهاش او الدماء. لكن رغم وضعية السقوط والانهيار لا تزيد همة الصمود والتجدي سوى انتهائهما.

والا ف من حضور الشخصية كما تكشف عن صفاتها القصيدة تطب تفاعل الصميرين: ضمير المتكلم وضمير المخاطب، وتوحيدهما وتفرقهما تجربة الغياب والفق تدب التذوق مقامات مواجهة الموت:

واحد/ كان في خفة الريح لما اخفى المرفوفين/ وأجل موت أحبته الصاعدين لي طرق/ ... فتدبها السماء(٩)

وبما أن تجربة العزلة والوحدة من أعظم التجارب الانسانية واعنفها وأشدها غموا وبراء، لا تتمر الا بالمجازفة وبجران الرضى والطمانية، لأنها ورغم كل الدواعي والغايات، تأمل في الكيونة أي في هشاشة الحضور الإنساني على الأرض، وكيف يبايع الموجود الأمل حقيقة، الذات في انشطارها، وتحولها، تؤكد انشطارها التاريخي في معركة

استنابات القيم السامية، فتحنأ بلا هوادة إلى قضايا الانسان المعادلة لتخسر عبر الكتابة في مسلسل الكفاح الوطني والقومي من أجل الحرية واحقاق المساواة، متواجدة في خندق المحرومين والمهمومين:

قريباً سنجمع ليل العصي والحجارة/ قريباً سنكنس هذه الحضارة/ قريباً سيرفنا في المكان البهي/ هدير الحجارة(١٠)

وبهذا المعنى فالذات جامعة لرموز التضحية، مألقة قدر من الفراسة تستشرف بها الدم والفرار، ألفة في مواجهة الزمن وتوقيفه في لحظة جوهرية. ولهذا تجتمع فيها صفات الحسن والجمال والخير والكمال بنفس القدر الذي تتساكن في القصيدة المكونات الغنائية والدرامية لتنتظم من خلالها عناصر الجمال في الكون: (النور، الهاسمين، المطر...) وعناصر الكون والغفاء، مجسدة وجودا احتماليا وظهورا بأوجه مختلفة.

واحد/ هو أجمل من وردة/ هو أحلى من الهاسمين/ هو أشجى من القطرات التي/ تستريح على نثر هذا اليقين(١١)

ذلك هو سر امتلاك المصائب- المتكلم خصائص واقعية ومتخيلة في نفس الوقت، فهو جسر العبر والارتقاء والنسامي، في حضرة تتواري الذات لأن معنيتها مغاير بالضرورة، لا مجال عليه الناس، لكن انتماها للأرض ضارب في الأعماق، يجتاز المضايق إيماناً باجتماع الغناء والزيف، لذلك يتقدم سواكب الشهاد، وطلان المعاولين: صانعي اسطورة العصور: «انفاضة الحجارة».

ولقد هذا التشكل الكتابي التركيبي، تعتمد حبكة قصة الاحتلال البغيض: وصمة العار الموشومة على جبين الانسانية، يوما بعد يوم، بفعل الجرائم المبهمة الصهيونية. لغة العصر وشيطانه الحديث الذي يعيش في الأرض والبياد فساد، غارسا انهائه في اجساد بشرية:

وكان الظلام يغطي أبادينا(١٢)

في غلة أو هداة تفسى هذا الداء الفثاك في الجسد العربي، ففعل الغدر والخديعة قطعها في جنح النظام وقد خلد القوم للنوم.

وتتأرجع جميع الحواس من أجل التقاط الدال والشمع والقائم من تاريخ النكبة من مواقع وزوايا نظر مختلفة تعكس على تباين رؤاها وأبعادها شكلا من أشكال الرجوع الى بداية من البدايات. ولأن تفاصيل المسألة ما تزال مستمرة فالعودة التاريخية التي حاکتها أباد في الغفلة وفي العلن للاجهاز على الحق والحرية والقيم الانسانية النبيلة لا تتوقف في اليوم ولأن تبدلت المواقع واختلفت الوجود والافتعة البداية هنا، بالتحديد، نقطة مظلمة متنافرة حتما مع نقطة مضنية تكلها البطولة والشهادة.

لم يكن في البداية شعر يهادن(١٣)

ينطلق الرصد الشعري في قصيدة «سأسميك مرمر هذا الوطن» من توهجات للفعل القوي العنيف في نغمة لمواكب الخراب والدمار، ومختلف أنماط المسع الانساني. تحققي الذات بشارة الكفاح والنضال، مشبعة أجمل الشهادة وأعظمها: واقف الاختبار الوجودي العسير «الاقبال على الشهادة انتصارا للحياة والانسان». وما منهذ الاستفزاز غندما تتعالى أصوات الاحرار من أعالي الجبال والوهاد والسهول والواديان، حيث لم تقل العزائم الا الآلة الجهينة الاستعمارية، ولا أصوات الخنوع والسكينة. هكذا تنتقي السلالة الانسانية الحية من

خليفة الغداة. ومن هنا أيضا، يظهر أن الكتابة تتمخض من قلب الجحيم الواقعي، وذلك ما يفسر لنا الرؤية القيامية التي تستمد حركيتها من درامية الوقائع العنيفة لأن النواة تتشكل من رحم المأساة، بهذا الشكل تولد القصيدة شاهداً على عصرها المربوب. وفي ذروة الانكسار تترعرع هذه الذات المتمردة، متمسكة في انبعاثها من الانقراض، بأفعالها الجلييلة وتسطيرها صفحات بيضاء من الغداة والتضحية. وبغير جلائل أفعالها يبرع جدار الموت نحو الضلوع والحضور الأبهى. ومن عجائب الأمور أن تروى الضحية جلادها وهي في الأصفاد أو مولاة التراب. ولم لا وهي دماء العزة والكرامة تسري في هذا الجسد البهي؟ ففي هذا المقام الاستشهادي، تنقلب اللغة وشاح التمرد والأفصاح عن السر المكتون ومغزى الموت مسافة بغوية موة، لكي تفاصيل المأساة الانسانية. وما أغرّ التشديد الشعري الحقيقي عند احكام الصراع في الكتابة والحياة، بعيداً عن الرصد العابر لمجريات الأحداث وحركة الوقائع، أو التطلع والتنصل للمعركة الجمعية: معركة النضال والتحرير والانتقام الحضاري:

لم تمر سوى عرבות / حينذاك تكلم فينا الكلام / ومضى في الهواء السلام. (١٤)

توحيد الضميرين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، علامة دالة على سمو الفواصل بين الذات والأخر، فالذات المخاطبة ذات أرضية وسموية في نفس الوقت مثال للغداة وصورة من صور الظهور والتجلي، وضعية من ضحايا الربع والخدر. ومن ثمة تجمع بين الحضور الانساني والملائكي، من خلال الاشارات القدسية، عبور المقامات، والجمع بين الوحدة والتعدد.

ويمكننا أن نخلص درجة التوحيد بين الضميرين بالمقابلة بين العبارات التالية:

- أنا البهوي الذي يكرري خيمة - هو البهوشون الذي في تراب الخطايا.
- أنا المنزوي / في شقوق المرايا - هو المنزوي تحت بحر يعمج بأغطية من سراب.
- أنا لقائته المصقول فوق نبال الجبال - هو اللقح المحتفي / بالشفاعة والاندثار
- أنا الولد الداري الذي يوتجني أن تفك الاطلاس - هو المستريح على شجر من هديم

المسافة مقلصة لدرجة الصفر بين "الأنا" و"الهو"، الجامع هو الارتباط بالأرض: العلاقة المباشرة، شرط وجودي، ومكون من مكونات الشخصية المكافئة التي سطرت أروع البطولات الانسانية: انتفاضة الحجارة، المعجدة

٢ - الصورة والمرأة، يوسف وأخوته

تؤكد قصيدة «تحولات يوسف المغربي» حضورها بوصفها سيرة شعرية درامية تعيد كتابة تاريخ الإنسان على الأرض مستعيرة من الأسس الشخصية خمولات لا نهائية من الدلالات والابحاث، بدءاً من الاشعاع الديني «قصة النبي يوسف عليه السلام» والألوان والأصباغ التاريخية المصهورة في التجربة الذاتية مستلهمة إشرافاتها من مبدأ التحولات بوصفها قطبي تبدل الأحوال والمقامات على النحو الذي تعانیه الذات المتكلمة وهي تغوص في بولطنها، وفيما يُحيط بها من

كائنات وأشياء. وإذلك يتشكل البناء النصي التخيلي حسب مظهرات الرهان للصعب المتمثل في اللقاء بين ما هو غنائي وما هو ملحي، فواجب عوالم الصراع الأزلي بين الخير والشر مشروع كتابي دعامته مواجهة الزمن لتوليد اللحظة الواصلة بين الماضي والمستقبل وعلى هذا الأساس، تتولد الصور الصاعدة المجسدة للقيح والبشاعة، ضمن اطار كشف آثار الخيرة المدمرة، ونشر الخديعة والمكر الجسد فيوسف الشخصية المأساة والواقعية وجه من وجوه البراءة والنبوة والحكمة والأخوة وجه من وجوه الانانية والغدر والضيقاتية.

وهنا تعدد، تتأسس الحركة المركزية الموجهة التي يتبادل بموجبها قطبا العلاقة التلازمية: الأنا- الآخر والوظائف والأدوار في فضاءين متضامين بدورهما، هما: فضاء الكتابة وفضاء الوجود. فالخبرة الشعرية لا تنفصل البقة عن التجربة الحياتية، بل تتناغم كل واحدة مع الأخرى وفق حركات مدّ وجزر عجيبتين. ولذلك لا يفجئنا التقاطع بين رحلة الذات في الكتابة بشقيها الواقعي والتخيلي والرحلة الفعلية الانتقال بين أهم العوالم العربية. ففي مثل هذه المساحات الشعرية تتصافر جميع الحواس لترميم فتوق الذاكرة والوجدان. فكما أن العين تلتقط الصمغ والجوري، فاليد تخط الحركة المولدة، واللمح ينقش بالرائحة السحرية، والسمع يسمي للأيام الكوني المبعود، والذوق يتلذذ بهاء الطائف، والمخيلة تبني العوالم اللامتناهية، وتستشرף الأفاق المستقبلية

هناك اقتران صارخ بين حكمة البشي وحكمة اللؤلؤ، نستشفه من موطئ الاقدام وتتبع الآثار ورسوم الحروف وأسواء العبارات. فالرحلة عبر الجغرافية والتاريخ متصلة بالصورة، بولوج عوالم النفس المنظمة، وقرارة صور الهزيمة والاندحار الفردي والجماعي:

في ملكة الوقت تأخذني الريح على كتفيها / وتوجني / ملكا يحلم بالكلمات. (١٥)

عمليات الدخول والفروج، كما تتجلى من فعلي: «الأخذ والتتويج» موسولة بالحضور والغياب، والجهر والصمت، والرفض والقبول، والموت والولادة. ومن هذه الزاوية، فالطاقة عصاره مزج المتناقضات، وتوليد ما هو مختلف، وركن الصراع هو مواجهة الزمن، والعبور وديف تجاوز المعطى والقطع مع اللحظة الراهنة. ولا زاد في مثل هذه الرحلة الكتابية سوى العلم ويلوغ مقام الرضا والمشاهدة: والمنيف في انساق التجلي هيمنة صور وشاهد الدمار والخراب:

(...) غارى مدنا فارغة / وأرى صورا / وقرى ضائعة ولغات. (١٦)
فعلى الرغم من الزحمة والجليلة التي تمتع بها شوارع ومدرب معظم المدن العربية، فإن الذات المتكلمة لا تصطدم سوى بالفراغ، لأن الإنسان منهوك مقهور، قصمت ظهوه الصروف والنوائب، وألقت به في مهاوي الحزن والألم. ولم تقتصر البشاعة على الكائنات فحسب بل شملت الأحياء أيضا، حيث طست معالم الفن والجمال والحضارة والعمران. وقد امتدت يد الخراب والدمار لاطال القرى وتنتف من جديد الوجود الحيوي بها، وتقتال احلام الطفولة السعيدة وتذكرياتها. على هذا النحو، توضع الذات المتكلمة في مواجهة الفراغ والضيعة. وبما لذلك تنساق الى الجحيم الأرضي والقيامة الاولى الاحتضار وطقوس الاعاد اللعن. مواكب جنازة تلك التي تغيرت الذات والمكان في بولجها عالم الخراب والدمار والوقوف على عتبات الموت والواضح ان الضيعة

آنا القائل والمقتول: (١٩)

كل ما يحق الذات هو ضد الرغبة والإرادة. ابتداء من الولادة وانتهاء بالموت، وتجديد الولادة جديدة. البحث ضمن إطار الحركة الكونية اللانهائية، وما تخطل بعض قلبها من خوارق ومعجزات ذلك يتبارى اليقين والسطو ليحلّ محلّهما الفلق والشك والريبة. ويرتفع تبعا لذلك مخزون الغضب والاضغاط بهذه الكينونة المنجورة من الداخل. كل ذلك يصعد محنة العزلة والوحدة وفردة المعاناة الوجودية القاهرة التي تبلغ درجة اللا-جدي والعنفية في ظلمة الحب تتجاوز الذات مع قرينها «الظل» وإفراقها: «رفقاء العزلة والمساء» لينبعث من الغياب صوت الأعماق المجلجل كاشفا عن الأفكار والاحاسيس والهواجس في فوريتها وفورتها مصهورة في محك التجربة الكاشفة ولا سبيل، عند موت الإنسان وقفر المكان: «موت المدينة» غير الارتواء في دومات الله والفضال، والمجازفة بالسكن في الدهاليز الواقعية والمخيلة، والانصات لصوت الذات باعتباره صوت الأعماق الجوهري، وهنا، تتحد هوية الذات المتكاملة، لا بالصفات ولكن بالأسماء: الاسم الشخصي، «أنا يوسف» لتشهد تحولا أساسيا من الشخصانية إلى الفردانية المحولة، هي الأخرى، داخل القصة الدينية. لكنه يتفكك، تدريجيا، ليتفشل الواحد ضمن إطار تعددية تتغير، تبعا لها، العلاقة بين الاسم «يوسف» والمسمى، سواء في الوصف المصري الصريح في العنوان: «يوسف المغربي» أو في المحو المطلق: «يوسف» مجرّدا عن الوصف. ومن هنا المصطفى: نشهد اختلافا وانفتاحا وانحصارا وتوسعا، وحدة وكثرة سلطة الصورة المتحولة والمتجددة ضمنها هي الموجبة للمغامرة الكتابية، وهذا الأمر يفسر كيف أن الذات صارت عرضة للضبيعة الوجودية المضاعفة، نتيجة غدر ودسيّة الأخوان الذين أعصمهم الكرامة والغفيرة، فما قدروا صلة الرحم والقرابة وفضلة المحبة والكشف:

«أنا يوسف يا أبت/ وهم الآخرة باعرتي برغيف/ والتوك بقطعة ثوب/ ما علموا أن الحكمة زادي/ ما علموا...» (٢٠)

وكما أن تجربة الصراع مصور وجودي هي بنفس القدر مصير كتابي أن لم نقل أنهما متحان: فبالكتابة تغزو الذات العالم، وفي العالم يتشكل الخطاب بوصفه بناء للذات في مغامرتها، وتجود صورها في مرآة الوجود الكبرى.

وللحكمة متحان متداخِلان: منحى الانصات الى الموجودات، لكشف ما يعتمل في البواطن ورصد حركات الوجدان الذاتي والجماعي، والمسام في هذه المقاربة هو المصير لأن أمد الصراع ليس قصير، وفي الكتابة تبدأ المكابدة تبعا لمسعى اجتراح لغة الحياة الأصلية، وصون التوازن والمهابة بحسن الانصات للغات البعيدة.

والحق أن الكتابة الموجبة لا شكلان مواجهة الذات الزمن في القصيدة، تنقسم الى قسمين كبيرين: تهيمن في القسم الأول كتابة النصوص، والعجلى، وتسقط في القسم الثاني كتابة الرغز، (أ) تتألف القصيدة للنظم الأولى خطاطة اللجوء والاحتشاء، فالأقرار بسطوة الزمن والعجز عن مواجهة وتيارات المسح والتغشيه صريح، ولذلك لا تكاد تغارنا نبرات النواحي واليكاء، والانسكار. وهذا الاعتراف الشعري رصد لكارتية الوقائع التوموية التي آلت إليها أحوال الأمة، الأمر الذي يعني عدم الاستكانة،

الوجودية بقدر ما يرسخها العالم المحيط واشكال تفاعل الذات المتكاملة مع الموجودات، تؤسسها الجدلية الكتابية التي تعتبر تجربة شهادة واستشهاد بامتياز، تتنوع ضمنها أوجه الصراع والمواجهة. كما يتضح من طرائق العيش في/ وبالعلة. هناك وعي بضرورة تغيير وطائف اللغة وتحويل دلالات المفردات وتأسيس علاقات جديدة بين اللغة والذات والأشياء. ويمكن تأطير هذا العرسي الكتابي في سياق بلورة لغة نائية مفردة تستمد قوتها من درجات الانسجام والتناغم، والاقتراب والابتعاد من اللغة «الأم». وهذا يعني أن الذات في القصيدة تتجاوز الثنائية المعهودة بين ما هو شفهي وما هو مكتوب. فاللغات اللا-متناهية تخرق القصيدة بنفس القدر الذي تعبر فيه الجسد. وبين الجسد والقصيدة انصحت الحدود وبكت الحواجز.

وأرى كفتي/ وعليه تصاوير.../ وعظام ورفاة/ وأرى لفتي تعبرني لأهية (١٧)

تضطر الذات في المواجه فتتوَجج الاشتعال والاحتراق من غير أن تفتني عن الحاجة إلى إزاحة مظاهر الإشاعة والأفتنة التي تخفي النكسة والانحدار. في هذه المسارات السرية، تستدرج الذات الآخر: «الإنسان المغربي والعربي» ليرى ويشهد خرابه ودماره في مرآة الكتابة والحياة. وما يميز صدامية التشخيص الشعري الحركة الحافظة نحو مواطن الخطر لاحتاطة اللثام عن كارثية الأحداث المتلاحقة، رغم ما يبدو من إيهام بمداورة حركات الزمن والأنعان المشبعة في نحو ما يظهر من إفعال الوحدة والعزلة ومحاولات اللجوء والاحتشاء من تيارات الدمار الجارفة، والمرجعيات الثبوتية المهيمنة المسومة في تأييد التقاليد والأفكار والمواقف المتحجرة

«آنا المفتون بوقتي/ والمعري على قارعة أحبار/ واقبية الماضي» (١٨)

في هذه الأجزاء، تشهد المعاناة لأن الزمن الحاضر زمن انكسار وخيبات. وقدرة الذات عيش اللحظة بما تحبل به من تناقضات. ولا سبيل سوى الغزو، واجتراح بلاغة قول عنيف، وصدام يصعد الإشاعة والفتح لجعل بهما إلى الحدود القصوى، ضمن إطار مرام سامية تتوجهها صيغ مجابهة أشكال القهر بأصطناع صدام عنيف بين لراة الموت وإرادة الحياة. والظاهر أن الله والضيعة هما مصيرا رحلة الوجود والألم المستحكم في مسار تجذير الانتماء للأرض والإنسان. وفي جميع الأحوال، تعتبر الفنتة، هي «الرجعة العتمة التي تزلزل كيان العقل على مواجهة الزمن، للوقوف أمام المشيئة القاهرة والمآل القدري، اعاننا في المعاناة الأبدية المجددة في الأسطورة/ الواقع السينيغية، وتواصل سلاسل المقاومة، والتحدى، نفخ غبار الماضي وركام الزمن الرام، املا في انبعاث ما يقوي لراة البقاء وعشق الحياة، وبمهد لفعل جوهري يؤسس لوجود اسمي، لأن: «مستقبلنا هو أسباط الزمن لامتتاع ونفيه في أن. الإنسان الحديث يدفع نحو المستقبل بالعرف نفسه الذي كان يدفع به المسيحي نحو الفردوس المفقود» (أ) وما كان لهذا النقص الفياض من الأسئلة الوجودية الكبرى أن تتجبر لولا الحفر الرزين في الجغرافيا والتاريخ والإنسان، وتلمس بعض تفاصيل الجريمة الأصلية واللغة الشيطانية

آنا الموعود برائحة الجنة/ والموتى؟/ آنا سيزيف المخبول؟/

فمن الانقراض، وركام الخراب تنهض الذات كطائر الفينيق الذي يبعث من رماده. فالاشتغال بنيران الحاضر المرشح للاستحلال مقبرة تجمع الأشياء والرفاء، والماضي تطايرت بعض اضاءاته شظايا وحما بركانية. تليس أمام الثالث، إذن، غير الريان على المستقبل أي على الشعر بوصفه قوة مؤسسة، وطاقة حيوية تنبجس من حدة التناقضات، كما تسمح بالحوار والمنجاة؛ منجاة مظاهر القوة والعظمة في الطبيعة، البحر بجلا ربهته وحركاته المتجددة المعينة، والريح الماتية التي تسمح بمظاهر القطع والبوران، وتسمح باكمال الدورة الزمنية لهم الغضب والنماء. وبين الانغلاق والانفتاح تمثل صور الخراب والدمار والنقد والغياض مما يوهب باستحالة فك العزلة، وتغطي الظلمة الراهنة. في ملكة الوقت/ لا يبق لنا هذا الزمن الأخرس/ غير النوح/ وغير الموتى... (٢١)

والحق ان الانصاح عن مخزون المرارة والغصة الخائفة لم تمنع من تليس الذات العالم وتليس العالم الذات، واستدعاء القوتين الطبيعيين الصحرين، وتعصيد عملية الاستدعاء بالربط بين الزمن والأرض، والمقابلة بين الحركة الدائرية والحركة الفضائية الانبثاقية من الطين: أصل التكوين، ينصب الكائن البشري، ورافعا يده اليمنى في غرة وضوح مباشر بالاند الانفس، غير أنه بدايات مقاومة مظاهر القبح والبشاعة، ومن قلعة الشعر الحصينة التي تدحر مواكب الخراب والدمار بطلاة الحبة وقوة الغرور، من خلال ممارسة لغة الأضداد، وتبني الفكر النقدي التنويري بوصفه شرط التغيير. منطق القصيدة، إذن، هو منطق المواجهة والصراع، الأمر الذي يؤكد ما كان قد انتهت إليه الشاعر العربي سدي يوسف في سياق ما يارب: «لشعر جلد»، وبين الواقع وجدل الشعر، يقوم منزل الشاعر، «وتكمن» منزلته» (١١).

والمعول عليه للخروج من دائرة الخراب والدمار، استجماع قوى المحيلة لتأكيد المسؤولية والانزمام بالمفهوم الشعري العميق، لأن الساجدة إلى الحرية جامعة لأكرامات الحياة وشرائط العلية على حد سواء. ومن هذه الزاوية، فالانصاح عن مخزون المرارة والأحزان الدفينة، والانفتاح إلى الوقائع المسماوية يبرز كإرثية العناصر الانسانية، وطاقت الشعر على المقاومة. ومن المؤشرات النصية الدالة ضمن هذا الإطار، أفعال الأمن (كن، اخرج، تريض، تسلك، ارفع...) وأهم ما يستخلص من موضوعية التحول هو ان القصيدة تولد من رحم المعاناة والأحزان الدفينة بفعل المراتم الموقلة في البشاعة والدومعة. ليتخصص عن أفعال المقاومة تأكيد الانتماء للأرض والانضواء بالانضواء لفضائيات العادلة. يفقد العز و الأمل ينهس الضوء ويكر الأمل المجهول، ويخلص طريق الحرية والتخليق في أجواء الكون الفصيح، وتستدعي الذات في انبعاثها من وسط الانقراض والخراب وجوها ونواتا جوهرية أغنت تجارب الانسانية، وأمدت الرصيد الثقافي والعرفي والجمالي بخزان لا ينضب من الاكتشاف والحيوية والتطوير. ولم يكن لهذا الخلود بسطوته وقوته وما أريق على جنباته من دم لينفي الانكار والتهميش، ويلجم جموح رياح الكرامة، وذلك هو القاسم المشترك بين الشخصيات المستحضرة في مقام النقد الشعري والعرفي العميق (ميفرقا، سقارفا، المتفتني...) من صفات تتقاطع كما تتقاطع صفات لبطال التراجيديا الانسانية على مر الاحقاب والعصور. وما عسى ان تجد الذات على امتداد هذا التاريخ

الدموي غير اشراقات الشهادة والاستشهاد
فبأي أرض ستنفخ/ يا مالك أسرار اللغة الأولى؟ (٢٢)
صحيح ان الصسارات والانكسارات متلاحقة، لكن الاهتداء بإشراق الشعر وقدرته الاستشراقية هو الرهان الأساس بغية القطع من اللحظة الراهنة ولحم الموجود داخل الكيان الشعري بما يقتضيه من احتمالات وتوجسات تقوم جميعها على رفض اجترار الماضي وللخروج لإكراهات الحاضر، هي قلعة الشعر تؤسس لتقليدا للأعق وتجاوزا مرحلي، بها وفيها توصل الكتابة بالحياة من خلال محو البشاعة واستكمال المنقوص، وتأكيذ الاستشراف، والأصرار على الحياة
لك ان تبقى في رحم الأرض التكللي/ أن تصرخ:
أه ما أبلغ عن صامت/ وما أبهى الصورة في المرأة (٢٣)

خلاصة

الاقتان بالشعر والبصيدة، هو الرغبة المسيطرة في هذه الطلوس الكتابية الموصولة بقوة بالحياة احتفاء بالحببة والصداقات العميقة المغروسة بعق في الكيان الذاتي والجماعي تقليدا لرموز أساسية مضيفة وعشرية على الصعيد المحلي والوطني والعالمي
وعامل التواصل المتفاعل مع بقية المكونات الخطابية باستعاثته لهذه الاشراف المتكاملة على امتداد التاريخ الحديث بروم التي تفتتت الرهان ومحاولة كتابة تراث مفاد، هو الوجه الأخر للحر في أسباب السقوط والانحمار ومن هنا تمثل التجربة الشعرية بوصفها تجربة معاناة ومكابدة ومحنة وصراع ومواجهة من خلال رسم صور طاحنة بالبطولة والحنوول لرموز تاريخية ووطنية وقومية استحدثت بجدارة ان تكون ضمير الأمة وعنوان حضورها وتطغيا بالحياة وعلى هذا النحو ينفرد الشعر العراول العميقة من تاريخنا الحديث مراحل احتدام الصراع، وتفاقم ذهاب الحرية، لتعبر الخدي غارة في القصيدة، وفي هذا السياق، تخوض الذات شعار الكتابة والحياة ضمن إطار محاولات الفيز على النور المنفلت بين الشقوق، وتفاصيل المسافة، والجالي ان الفصائد/ موضوع هذه الوقفة النقدية تدور في فلك لحظتين مشعنتين: لحظة الصراع ولحظة الانغلاق بما يحمله من دلالات التحول والاستشراف المستطلي.

الهوامش

- ١ - أوكثوبو، طال الطير، ترجمة إسامة أسير، دار الهادي، ط. ٢٠١١، ص. ١٣
- ٢ - عبد الرحمن بوعلي، الطين والكلمات، ديوان مرقون، بجمع فساد نشد من بداية السبعينات إلى نهائيا
- ٣ - عبد الرحمن بوعلي، رمان الدين، ديوان مرقون، كتبت فساد الدنيوان ما بين سنة ١٩٩٥ و ١٩٩٩
- ٤ - عبد الرحمن بوعلي، الانشاد والرائي، صدر ضمن منشورات كلية الآداب، وجدة، ١٩٩٠
- ٥ - عبد الرحمن بوعلي، الطين والكلمات، مرجع سبق ذكره، ص. ١٧
- ٦ - نفس النص الصفحة ٧ - نفس النص، ص. ٨ - نفس النص، ص. ١٤
- ٧ - نفس النص، ص. ١٠ - نفس النص، ص. ١٦ - نفس النص، ص. ١١ - نفس النص، ص. ١٢ - نفس النص، ص. ١٢ - نفس النص، ص. ١٦ - نفس النص، ص. ١١ - نفس النص، ص. ١١
- ٨ - عبد الرحمن بوعلي، رمان الدين، مرجع سبق ذكره، ص. ٦
- ٩ - نفس النص الصفحة ١٧ - نفس النص، ص. ١٨ - نفس النص، نفس الصفحة ٢٠ - نفس النص، ص. ٩
- ١٠ - كتابات ب. طال الطير، مرجع سبق ذكره، ص. ٤٢
- ١١ - نفس النص، ص. ٢٠ - نفس النص، ص. ٩

Gilbert Durand, Structures anthropologiques de l'imaginaire, Ioe. Bordas Paris, 1984

٢١ - نفس النص الصفحة

٢٢ - سدي يوسف، خطرات التفتت (أراء ومذكرات) دار المدى للنشاعة والنشر، ١٩٧٧، ص. ١١٣

٢٣ - نفس النص، ص. ١١٣

٢٤ - نفس النص، ص. ١٧

عناية جابر في «ساتان أبيض»

دلداد هلمز*

هل هو مساء؟... هي لا تكتب
عن الرجل في موقع أو في مكان
بعيد، إنه رجل قريب من الرؤية
واللمس وقابل للتجاويد
والشفير في آخر النوم.

تحاول إيجاد صوغ استعماري في
القصيدة والتثريب في جغرافية
الانشاء من خلال منظور شعري
مصرف، وتذهب بتلك المحاور
(أفعال- رغبات- اشياء-
حركات - شهوات...) في الكشف
عن تفاصيل صغيرة مهمة
ومستحدثة بشكل دائم في الحياة
سواء في البنت أو في الشارع أو في
ميادين العيش بعمامة ولكن غير
مجروء الكتابة عنها من قبل
وتتنوع أشكال الانهماك الشعري
في «ساتان أبيض» حيث تتجاسر
الشاعرة في نقل مشاهدة مكلفة
لمحولات انيسة وتذكارات لاهات
معيشة بين رجل وامرأة بشكل
سوي دون النظر في نتيجة ما
سيؤول اليه الشكل التقني-
الابداعي للقصيدة.

وسبيل الشاعرة في ذلك هي لغتها
الحوية المستجدة حيث لا تخلو
القصاصد من استخدام العامة
المحكية احياناً لكن بطريقة مقننة
معطية تلك المفردات قيمة فنية/

أنامت العشب

أهانته

حاول أن تذرف، دمعته

واحدة

شمس تصطبغ جفك الذي

خربه النوم.

والنظر القاسي). ص(١١٥)

هكذا تدخل الشاعرة اللبنانية

عناية جابر في أحد مداخل

مجموعتها الشعرية الجديدة

«ساتان أبيض» المؤلفة من (١٩٢)

صفحة من القطع «المحير» فيها ترسل صوراً وشذرات
وعلائق لأنثى في مساحات حميمة لا تحتمل الكثير من
الحركات المدبدة.

تدخل بخلسة مضاءة في عبق حميميتها كأنثى في
رغائب صادقة نحو مصالحة مع ذكر. تأتي قصائد
«ساتان أبيض» في بحث عن هميش قريب من سطح
ذاكرة أنثى هلام وتحوير دقات أوروبية في القصيدة
بتكائف وإيحائية كافية تصل إلى حد الاستعارة
والاستحواذ على ذات الشاعرة نحو نطق لفظي للغة
الشعرية عبر «أنا» ذاتية خاصة متلبسة في تجلياتها.

وتتمعن في الايغال وقنص سمكات اللذة في جريان
مياه الجسد على اكتاف الضباب في غرفتها مهمة
لهمسات على شواطئ الايام العذبة. وتذهب في
الامعان بين مسافات الرؤية والاشياء المحسوسة.
والرجل الذي يشكل محورا في أغلب نصوص المجموعة
يظهر كمن له مكان ويفقده في برهة فارغة وقصيرة
مع كل الأنس والرائحة التي فيه. هل هو رجل مسؤول؟

* شاعر ورسم من سوريا

وظيفية في النص.

(لم تعد ذات شأن

هذه الأسعافات الرقيقة

لم تعد تؤثر

وكما لا يمكن للاخوة أن يسألوا بعضهم

حلّ عنّي

كما لو اننا طفلان

كما لو أن هشاشتنا

تحتاج أمأ واحدة

ربما لن يأتي أحد

ربما لا يوجد أحد سواك على هذه الأرض

مع ذلك انتظر

بينما

عن جذّ، حلّ عنّي، (ص ١٤٢)

والشاعرة عناية جابر تلبس كلماتها شعرا وتكتب من

خلالها قصيدة تقدم فيها رؤية حية درامية مدروسة.

وتفتح آفاقها الشعرية عبر كوة المسافة بين انثى وذكر

متماهيان كشريكين في الحضور و التبادل في وقت هذا

الحضور لمقومات حياة على اكتاف ملل ونزق فرد في

رغباته الحسية والجسدية يلاحظ ان الشاعرة لا تصر على

شيء في قصائد «ساتان ابيض» نراها دائمة البحث

والانتشاء في فضاءات شعرية تتصاغر لتصبح على قد

عالمها الفردي، نحن لكلمة موازية لرائحة، لعرق على

الركبة، لملل يحاور ضجرا أنيسا، لعذوبة تسيل نحو

«رقبته» تحديداً تشتغل على اقصى ما يمكن من نقل

رغبات حسية لدى المرأة تجاه الرجل وتلقح فضاء

قصائدها وتزرعها باشارات تبث خاصية الخصوصية فيها

وأحيانا تستقر أبعد من ذلك في نداء عميق تشم أنفاس

شاعرة منها:

(أيتها المرأة الغريبة

أنا هنا

يزدحم وجهك

في صدري

يتفتت

بألم وعذوبة). (ص ٦٤)

تذهب الى الحب كشجرة محملة بالعصافير ويعروق

نافرة في التكوين، واسعة في أخذ تأثيرات مليئة

بالحيوية والطاقة وتشتغل على استحضار أشياء متقاربة

في تمارين الحياة والحب وتهيم في زوايا تطال كل اللذائذ

المعاشة وتخضعها لاستخراج المتعة من ذات الفنية

الشعرية في حالات تتأرجح بين الحنون والقاسي في

جيولوجية الجسد.

ونتمس شذرات نشاط ذهني بخصائص فريدة مترافقا

بجهد مكثف لجمع شبكات صور شعرية لحالة تعبيرية

قصوى حيث تصبح القصيدة عندها توقفاً الى عالم جديد

يغوي بتكوينه وموضوعيته.. وكذا نزق خاص بها

يحملها مع المعاش في داخلها صوب قصائد تعشق

جبرتها كأشمومة واحدة لحياة تتنوع.

(هكذا هي السينما

كل شيء مكتمل

الرذاذ على سُرّتي

فضة عمل الأمس

...

تصل كاملاً كالرعدة

نهود كثيرة حول سريرك

وتقول دُخني بعد

ندمُ فمكِ المدور

كما لو قبلة

ابتلعته

- فخذي «دولفينان» ورديان -

...

ضوضاء بيروت في الخارج

جمالها المدّصر

عينك مغلقتان كأنما

ظلّم الحياة الطبيعي، مثل

الأشجار.. والجبال)

- من قصيدة «يحدث في السينما».

القصيدة العربية بين مد الصمت وجزر الحوار

قراءة في ديوان «ينام في الأيقونة» لعبد القادر الحصني

أثير محمد شهاب*

مشهد صامت، ولا يكون فيه
للشخصيات ادنى حوار أو
حركة درامية، وربما يعود
السبب إلى انشغال الراوي/
المؤلف، في رسم أفعال
شخصيات النص، أكثر من
اهتمامه بحوارهم، بسبب
المسافة الفاصلة بينه وبين
«باب البيت» التي تمثل
المرحلة الأولى، لانتقال
الشخصية الرائية من المكان
المفتوح/ الشارع، إلى المكان
المغلق/ البيت «على باب بيت
صديقي وقفت — كان
الطريق إليه طويلاً»:

على باب بيت صديقي وقفت
وعلقت كفي على جرس الباب
لكن نبضاً بأنملتي كان افتر
من أن يثير
بأسلاكه شهوة للرنين
تلبثت... كان الطريق إليه
طويلاً

وما بيننا عن فناجين قهوته
في الصباحات
بضع وعشر سنين

تتصارع القصيدة العربية المعاصرة بين أطراف
بنائية عدة، من أجل الوصول إلى تأسيس بنية
حوارية قصصية، ترفع من قيمة النص وتلغي من
جنوسه الشعري أمام فعل القص، ولأن الصمت
الذي ينتشر على مساحة القصيدة العربية قلق
وجودي لعملية المد والجزر في اللغة (١)، باتت
القصيدة على طرفي نقيض بين مد الصمت
وانتشاره وقلق الحوار وجزره، إلى درجة اهتمام
القصيدة بغاوية المشهد الصامت، والذي يقف
الراوي فيه على «مساحة من الفعل، أن يرى
الشخصيات، ولكنه لا يستطيع أن يسمع ما يقولونه
بسبب هذه المسافة نفسها» (٢)

إن بحث القصيدة المعاصرة في تأثيث الحوار
وتشكيله، محاولة لضم الفعل الشعري بالفن
القصصي إلى درجة التماهي، بإلغاء الحدود
بينهما، وللوصول إلى الحقيقة، لأن بناء الحوار
إسقاطه على النص، يمثل محاولة من أجل اكتشاف
الحقيقة (٣)، أمام صمت الشخصيات، فالحوار —
بحسب مفهوم الميثاق — عامل أساس في الكشف
عن المستوى الثقافي لشخصيات النص، وطرائق
تعبيرها الآخر.

تقدم قصيدة «على باب بيت صديقي» (٤) للشاعر
عبد القادر الحصني، أهمية كبرى بين مد الصمت —
صمت شخصيات النص — وجزر الحوار بينهم، إلى
درجة انشغال راوي النص في تقديم نصه على هيئة

* كاتب من العراق

أخوه الصغير: انتهى من كتابة درس القراءة
جارتهم: ربما لم تطل في الزيارة
من بعدما فرغت أخته «مي» من
لبس فستانها، واستدارت

لرفع الستارة

لو يفتح الباب، قال الحنين
وأطرقت

ماذا لو انفتح الباب عنهم، فألفيتهم آخرين؟
تعال أريك على الباب صمتين: صمتا يرين
وصمتا يرين

يضخ النص منذ البداية، أفعالاً غاية في الحركة،
يصور من خلالها تحولات الشخصيات/ الرائية
«ووقفت» «علقت» «تلبثت» «وأطرقت»
أمام فشل حركة شخصيات النص، هذا الأمر... جعل
من عين الراوي في حركة مستمرة في تصوير
تحولات الشخصية الشعرية وتنوعاتها داخل المكان
المغلق «البيت» من جهة «أخوه الصغير انتهى من
كتابة درس القراءة» «جارتهم: ربما تطل في
الزيارة» «فرغت أخته مي من لبس فستانها،
واستدارت لرفع الستارة»، وتوقع الفشل من العثور
على ملامح الشخصية نفسها من جهة أخرى، بسبب
المسافة الفاصلة ما بين المكانين الخارج-
المفتوح/ الداخل/ المغلق، لذلك نجده يستثمر
الحرف الدال على الامتناع لوجود «لو»، والذي يؤيد
فعل المباغتة، بقوله «فألفيتهم آخرين».

يتقدم المقطع الأول عبر تمثله سردياً في تأدية
دوره، في حين يضع المقطع الثاني مشاهد متنوعة
من حياة الشخصية النصية «أخوه الصغير انتهى
من كتابة درس القراءة، جارتهم ربما لم تطل في
الزيارة، فرغت أخته مي من لبس فستانها» من أجل
بيان مسافة البعد بين الراوي والشخصية، ويمكن
أن نطلق على هذه المسافة الفاصلة بين الراوي
وتصويره للأشياء بـ«عين الطائر» والتي يقف فيها
الراوي على مسافة أبعد من أجل تصوير الأشياء

جميعها. إذ يأخذ الراوي نظرة شاملة للأشياء، ومن
ثم يتم تقطيعها الى حقول بصرية صغرى، عند
الرجوع إليها مرة أخرى، تأخذ نظرة شاملة
للمشهد.(٥)

إن لجوء الشاعر عبدالقادر الحصري الى تمثيل
مفهوم عين الطائر بوصفه تجلياً من تجليات السرد
الشعري، دلالة على محاولة الشاعر تنويع خطابها،
وربما كان سبب المثل الى هذه الوسيلة محاولة
لأشبات فاعلية ومد الصمت أمام جزر الحوار
للمناقض تدريجياً.

يسعى الشاعر عبدالقادر في المقطع الثالث الى كسر
أسلوبه الشعري، وتحوله من فاعلية عين الطائر، الى
محاولة تأجيج الحوار، باستخدام حرف الامتناع
لوجود، ولكن تنوع هذا الحرف دلالياً بين الوجود
والامتناع، إحال المقطع الى أن يكون متنوعاً دلالياً
بين ماهية الحضور حوارياً والغياب، بتقديم
الاستفهام في المقطع اللاحق «ماذا لو انفتح الباب
عنهم، فألفيتهم آخرين؟».

ومن هذا تنوع أسلوبية البناء في قصيدة «على
باب بيت صديقي» من أجل المحاولة في رفع مد
الحوار تارة، والفشل أمام فاعلية الصمت تارة
أخرى، وهذا التنوع جعل من النص بين دالتين:
الحضور/ الغياب.

الهوامش

١ - خطاب الصمت ما بعد العداة في اعمال الكاتبة البرازيلية كلاريس
لسبكنر، مازن الطور، مجلة الثقافة الاجيبية، بغداد، ١٤، ٢٠٢٠٠

٢ - شعرية التأليف، بنية النص الفني وانماط الشكل التألفي، بوريس
او سينسكي، ت. سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلس الاعلى للثقافة،
١٩٩٩ ٧٦

٣ - ينظر: وجهة النظر في روايات الاصوات العربية، د. محمد نجيب
القلاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠ ٥٥

٤ - ينما في الايقونة، عبدالقادر الحصري، دار الكونز الادبية، ط١،
٢٠٠٠ ٧١

٥ - ينظر: شعرية التأليف ٧٥

الإنسان واحتمالية ما بعد الإنسان^(*)

حسن أوزال *

ونماذج التنمية والتصاميم والمخططات، فإننا لا نستورد شيئا «محايدا» وإنما نوعا من العلاقة بين الإنسان والإنسان، بين الإنسان والوجود» (٢) والإنسان ما أن أضحي موضوعا خصباً للعلوم البيو-تقنية، باعتباره مستودعا للطاقة ومخزونا لها، حتى وجد نفسه يعدل من حيث الإيقاع ويؤجج من حيث الأساسيس، لتغدو المتعة بذلك ما يمكن الحصول عليه خارج القوانين العادية الصادرة عن الطبيعة إلى درجة أضحي معها فعل الوجود مرادفاً للسرعة والحساسية والحيوية: فأن تكون اليوم معناه أن تكون سريعاً وأكثر حماسة وحيوية. بموجب ما سلف يتضح أن الطرح النظري لمسألة التنمية في سياق التقنية، هو ما يفضي بنا إلى استحضار المفارقات المحددة لأنطولوجية الإنسان من حيث هو كذلك. فما الذي طرأ ويطرأ اليوم على كينونة هذا الأخير؟ أفلا يكون الإنسان أو ما دأبنا على تسميته كذلك، قد زاغ عن دلالته الأولى؟ إلى أي حد يمكننا أن نسلم مع «مارينيتي» Marinetti في قوله أن العصر الحالي، عصر معه تبدأ

جرت العادة أن يربط الباحثون مفهوم التنمية بالتفاوت، سواء في بعده الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي، فتنتج عن ذلك أن وجدوا أنفسهم أمام ثنائيات على مقاس ثنائية الخير والشر من قبيل: التقدم والتخلف، التحرر والاستعمار، الرفاهية والفقر، الغرب والشرق... إلخ هكذا اندرجوا بوعي أو بدون وعي في لعبة ميتافيزيقا تقسيم العالم صنفين: عالم متقدم وآخر متخلف، عالم غانٍ وآخر مفقر. ويقدر ما ينظرون إلى مجرى الوقائع من منظور ضيق، بقدر ما ينجرفون لا محالة وراء شعارات سلفية أكثر منها تقدمية، تكوصية أكثر منها انفتاحية. فلا يبق من خيار أمامهم إلا مواجهة الحاضر بالماضي والدعائي بالتراثي. لكن ماهم اليوم وبعد قرون خلت أمام الواقع المذل، هذا الذي «ليس منه يد»، هذا العصر التقني الذي أضحي الانخراط فيه يستدعي من بين كل ما يستدعي، أن يستمد المرء قدرته على الفعل والإبداع لا من الماضي مهما كان قديماً ولا من التراث مهما كان عظيماً لكن من الحاضر الذي وحده يحدد اللحظة الراهنة التي نعيش فيها. إنه هذا الحاضر الأنطولوجي الذي غدا مصونا في وعاء اسمه التقنية والتي ليست بحسب التحديد الهيجري إلا «نمطا من أنماط الانكشاف. تنجز كينونتها حيث يحل اللاتحجب والتجلي والحقيقة» (١) فاللتقنية إذن ليست مجرد تطبيق لمعرفة جاهزة، بقدر ما هي انكشاف يعرض الطبيعة وينادي قواها لفعل التسخير. فهي من ثمة ما به يتجلى الوجود وقد صنع في قالب رياضي، وما به يصير الإنسان في الآن نفسه كائناتاً كاشفاً ومستودعا للطاقة. نخلص من خلال هذا إلى البوح بأن التقنية ليست شيئا آخر غير موقف أنطولوجي يمس هويتنا وانتماءنا بقدر ما يمس علاقتنا بذواتنا وبالوجود من حولنا. «فنحن بهذا، عندما نستورد الآلات

* كاتب ويبحث من المغرب

La révolution des transplantations والتي لها القدرة على تجهيز وتعمير الجسد الحي بواسطة معدة تكنولوجية مهيجة stimulatrices ، كأنما الفيزياء (الميكروفيزياء) قد تولت من الآن فصاعدا مهمة منافسة الصناعة الكيميائية للمواد الغذائية والمنتجات المنشطة (٦) وإذا كان المهم بالنسبة للإنسان المعاصر ليس هو الرغبة أو النفور لكن أن يرضى مجتمعنا، كما كان يصرح نشته، فالتقنية اليوم هي ما يحاول أكثر من أي وقت مضى تزويد وتجهيز مجال الكائنات الحي بواسطة ميكروآلات قادرة على استشارة قواه بنجاعة وفعالية، وجعله بالتالي أكثر حماسة ونشاطا. فلا غربة إذن، إن كان الواحد منا بعدما يسلم بعجزه التام وإعاقته الشاملة، على سبيل المثال لا الحصر، هو من يجد نفسه فجأة، سليما ومعافى، فليس ذلك إلا جراء ما نحن بصدده في ظل هذه الثورة الخارقة التي غدت تشترط ماهية الإنسان ومصيره المحتمل. لنذكر معا ما كان فيلسوف من طراز نشته يردده في عز (القرن ١٩) في مؤلفه «هذا الإنسان»: ثمة مسألة تشغل بالي وكل البشرية تتوقف عليها إنها مسألة التغذية، فعلى أي نحو ينبغي لك أن تتغذى أنت الذي تتوق للوصول إلى أقصى درجات جهدك وقوتك؟ (٧) وبطبيعة الحال، فبعدما تعاطينا وألفنا على الأصح، ولمدة طويلة، أكل المواد المقوية والمنتجات الفلاحية، إذا بإمكاننا اليوم أن نطور نظامنا الغذائي وأن نتناول بفضل العلوم البيو-تقنية كل أنواع المنشطات، ليس فقط المواد المنشطة الكيميائية والفلاحية بما فيها من مهيجات حديثة معروفة كالكحول والقهوة، السجارة والمخدرات أو مسهلات الابتلاء les anabolisants فحسب، إنما أيضا المواد التكنولوجية بما فيها هذه المنتجات البيو-تكنولوجية وهذه الأقراص المنبهة Pastilles intelligentes القادرة على إثارة قوانا العقلية (٨).

لاشك إذن أن العالم بقدرما يتحول اليوم بشكل لا نظير له، تحت ارهاصات واضحة لموجات معرفية وتكنولوجية متواترة كما بينا، بقدر ماهي التغيرات التي تلحقه أكثر جذرية ومبهرة، لا سيما مع الاختراعات الجديدة التي عرفها ميدان البيو-تقنيات والتي قد تسوق منها على سبيل الذكر: مسألة اختراع Pace-maker cardiaque القادر على إعادة إنتاج إيقاع الحياة وتعويضه حتى.

ملكة الإنسان المجتث الجذور؟ الإنسان المتعدد الذي يمتزج بالحديد ويتغذى على الكهرباء؟ (٣) وهل علينا أن نستعد للتماهي الوشيك واللابد منه ما بين الإنسان والمحرك؟ وما دام السؤال تقوى الفكر، فما من شك أن هذه الأسئلة التي تطرقنا إليها، هي ما يفرض بل ويحتج علينا العودة إلى مسألة التقنية من جديد. والحال أن مسألة التقنية على ما يبدو لفي ارتباط وطيد بمسألة المجال التقني. فمثلما يستحيل إدراك الطبيعة دونما التطرق الفوري لمسألة حجم الطبيعة، من الثقافة بمكان الحديث عن التطور التكنولوجي دونما المسألة الفورية لحجم وأبعاد التكنولوجيا الحديثة (٤). وعليه فإذا كنا بالأمس نتحدث عن البنية الفوقية superstructure والبنية التحتية infrastructure فبوسعنا من اليوم فصاعدا، أن نتحدث عن حد ثالث يدعى بالبنية الجوانية infrastructure ما دامت التنمية الميكرو-تكنولوجية la miniaturisation nano-technologique الحديثة العهد هي ما يسمح اليوم بالاقترام الفيزيولوجي للكائن الحي، وتعويضه بواسطة الأدوات التكنولوجية الحيوية (٥) فيعد ما كان السبق فيما مضى يتركز حول احتلال الكرة الأرضية والفضاء الجغرافي للجسد الأرضي، غدا اليوم، التطور المعاصر للعلوم والتقنو-علوم، يسعى تدريجيا وشبهنا فشيئا نحو استعمار أعضاء وأعضاء الجسد الحيواني الإنساني. والظاهر أن حين اشتغال التكنولوجيات المتقدمة اليوم، لم يعد هو ذلك الحيز اللامحدود، اللامتناهي الكبر الخاص بالكرة الأرضية والفضاء بقدر ما غدا هو هذا الحيز اللامحدود اللامتناهي الصغر، الخاص بأحشائنا والخلايا التي منها تتشكل المادة الحيوية لأعضائنا. هكذا فيعد الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر التي معها تحققت انتشار لوسائط النقل من سكك حديدية، سيارات وطائرات، وبعد ثورة وسائل «النقل واليوت الفوري» التي تجسدت سماتها سواء عبر اختراع (ه) الراديو كأداة للسماع عن بعد والتلفزيون للرؤية عن بعد أو عبر تكنولوجيا الاتصال عن بعد والتحكم عن بعد والعمل عن بعد والعلاج عن بعد.. إلخ. أقول يعد هاتين الثورتين، ها نحن على حد تأكيد فيرييلو، فيلسوف التقنية بامتياز أمام ثورة لا مثيل لها في تاريخ البشرية: إنها ثورة الزدراع

يجعلنا ندرك أن الإنسان كموجود، لم يعد نفسه، كما كان من قبل إن من حيث سلوكاته أو زمنه وقضائه، أو من حيث حركاته وإيقاعاته، قواه ورغباته، فالطفرة لم تصب الأفكار والعبادات فحسب إنما أصابت ماهية الكائن ذاته متيحة المجال أمام انجاس نمط من الكائن جديد، هذا الشكل البشري الجديد هو ماسميناه ما بعد الإنسان، الذي معه اندحرت فكرة الإنسان القديمة، ذات المنشأ اللاهوتي التي ما قلقت تسند خلاصه إلى عالم ما وراثي ضارب في ميتافيزيقا الروحانيات. إن مجرد القول بالانتقال من الإنسان إلى ما بعد الإنسان يفصح عن وجود أزمة أخلاقية أو لنقول ليرسم نهاية الأخلاق(٥٥) من حيث هي ميتافيزيقا تقليدية قوامها الثبات القيمي، باقت تتجلى عبر وإليات اشتغال الضباب الأخلاقي العلمي ذاته، الذي باسم الوازع الديني تارة والحس الأخلاقي تارة أخرى يقلع دوما في وضع قوانين تقيد البحث العلمي وتعرقل سير المعلومة التكنولوجية. لكن هل يوسع المعرفة أن تغفلت من سطو المصير الأخلاقي؟ إلى أي حد يمكن للثقني أن يتحرر من الغائية العلمية ذات النزعة الاختزالية؟ فالبيورتيك كأخلاقيات في المجال البيولوجي مثلا تحد من قدرات العلماء وهم قيد موضوعية الاستنساخ حتى أضحي الحديث متداول حول «رهاب الاستنساخ» بحيث أن التيار المناهض للتنوير يرى أن لوبيات الاستنساخ تتلاعب بمصير الإنسان ضدا على المشيئة أو الإرادة الإلهية. على هذا النحو، أضحي العلم عامة والعلوم المتخصصة كالبيو-تقنيات خصوصها، محط جدال أخلاقي عقيم يكاد يوقف تطور المعرفة ونمو الإنسان. والمفارقة أن الهويات المنغلقة ما تزال تثبث بمعارضتها بلا هوادة لكل أنماط التحكم المورتي مثلا والاشتغال على الجينات لا سيما بعدما غدا الزهان في حقل البيو-تقنيات يدور حول إمكانيات:

أولا: ولادة إنسان مستنسخ جديد بفضل تقنيات الاستنساخ وهذا ما أعلنه الطبيب الإيطالي أنفونوري الذي يدير مستشفى متخصص في الاخصاب البشري في روما، مؤكدا على أن أول مستنسخ بشري سيولد في يناير ٢٠٠٣ (٥٥٥هـ).

ثانيا: وضع الخريطة الجينية للإنسان مع إمكانية قراءة الرصيد الوراثي، علما بأن المسودة الأولى لسلسلة

وفضلا عن ذلك، فبعد تقنية التطعيم بأعضاء حيوانية المدعاة الـ Xenogreffes ، لنج اليوم مرحلة الازدراع التكنولوجي Las technogreffes أي مرحلة المزج ما بين التقني والإنساني إلى حد أن الفورية العضوية لم تعد تعني إقحام جسم غريب داخل جسد إنسان مريض، بقدر ما أضحت تعني إضفاء إيقاع غريب قادر على تحريك هذا الجسد في تساوق مع الآلة(٩). على صعيد هذه التأملات، ينكشف جليا أن ثورة الازدراع في طريقها إلى ردم الهوة الفاصلة ما بين الإنسان والآلة، لاسيما وأن الخبراء يؤكدون أن نصف العمليات الجراحية التي أجريت خلال سنة ٢٠٠٠، كانت قد خصصت لعمليات الازدراع وعمليات الرمامة Prothèses وذلك بالطبع سعيا وراء تجهيز الجسد الإنساني حتى ينضج قادرا على مواكبة السرعة المطلقة الخاصة بالموجات الكهرومغناطيسية والحق أن السباق والتنافس قد كان منذ بدايات التاريخ البشري ذو نمطية إقصائية، وهذا ما تعلمنا إياه، على الأقل، نظرية التطور الداروينية، لكن الإقصاء إذا كان بحسب منظور هذا الأخير، هو ما يعرض الكائن البيئي للهزيمة والموت، فهو اليوم ما يمتد حتى حيوانية الكائن ذاته ليهضم ويعزل بداخله كل عضو موسوم بالبطء والثقلية. إننا نعاصر اليوم الإقصاء بداخل الكائن الحي نفسه، وذلك بغية البلوغ بالجسد إلى الكمال موازاة مع الكوجيطو الجديد الذي ربما يحل محل الكوجيطوهات القديمة والذي مؤداه : «أنا سريع إذن أنا موجود». فالسرعة عنف في كل المجالات، وسيلة تطويل رائعة سواء للمجتمع عامة أو للإنسان خاصة. وهذا ما يجسده الاسترالي Stelarc عندما يقول : «إنني أطور قدراتي الجسدية باستخدام التكنولوجيا. فأسعمل مثلا تقنيات طبية، أجهزة صوتية، يدا ميكانيكية وذراعا اصطناعيا. أما النتائج التي أحصل عليها فتتجلى في أربعة أنواع من الحركة: الحركة الارتجالية للجسد، حركة اليد الميكانيكية المتحكم فيها بواسطة إشارات عضلات معدتي وسيقاني، الحركة المبرمجة العائدة للذراع الاصطناعي وأخيرا حركة يدي اليسرى التي تهتز دونما إرادتي بفعل التيار الكهربائي. الواقع أن تداول هذه الحركات الإرادية و اللاإرادية والمبرمجة هو ما يستحق في اعتباري كل الأهمية»(١٠) وتأويل هذه العبارات

الجينوم البشري التي تم الاحتفاء بنشرها عالميا في ٢٦ يونيو ٢٠٠٠ سوف يتم إتمام صيغتها النهائية خلال سنة ٢٠٠٣. (٥٥٥)

أفلا ترسم التقنية اليوم سواء منها تقنية الازدراع أو الاستنساخ استراتيحية أخرى لميلاد كائن بشري جديد؟ ألم يقتضِ بعد، الأساس الفلسفي والاستيمولوجي الذي تقوم عليه فكرة الانتقال من الإنسان إلى ما بعد الإنسان؟ هذا الذي غدا، كما أسلفنا من الممكن تمييزه من الداخل، بواسطة أعضاء مركبة صغيرة، فبدل الاكتفاء بإحاطة جسده وصيانتته من الخارج، تغلغت التقنية إلى جوانبه وحقيقته. وعلى هذا النحو، لم يعد الأمر يستدعي إرسال التكنولوجيا نحو كواكب بعيدة، بقدر ما غدا يتطلب إرساءها مباشرة على أجسادنا (١١). إن هذا الطارئ الذي يحدث فجوة بداخلنا هو ما يقوم على أساس فكرة تكاد تصدح ماميتنا، مؤداهما أن التقني بات يتجلى كعنصر أساسي مكون لأجسادنا بدءا من الساعة اليدوية حتى القلب الاصطناعي. فبالإشارة التكنولوجية للشعور والإحساس صرنا نتحكم ليس في المتعة والألم فحسب وإنما في نمط تعاطينا للحياة وفنونها أيضا، بدءا من التغذية كما رأينا وانتهاء بالغناء والرقص. فلا مراء أن هذا المجال الأخير قد عرف تحولا كبيرا، لا ساهما مع ظهور الموسيقى الإلكترونية التي غيرت كل شيء على حد قول Maro cunnigham فإلى وقت قريب، كان الإيقاع الموسيقي يفرض على الراقص أن يعد. لكن الموسيقى الإلكترونية تؤثر في الأعصاب لا في العضلات. هكذا فمن الصعب أن تعد هذا الذي يسمى (الكهرباء) (١٢)

خلاصة القول أننا منذ القرن الحالي ولجنا مرحلة الزمن الواقعي والبصريات التمجعية، التي تمكن من نقل المشاعر والأحاسيس عبر وسائط مادية بين شخصين، بحيث تم اختراع طريقة لللمس. فاليوم يمكنني أن ألمس بقفازين للمعطيات (قفازين لقيادال الإشارات بين الشخصين) شخصا آخر على بعد آلاف الكيلومترات. كما اخترعت حاليا أجهزة تمكن من شم وردة عن بعد (١٣) وبهذا يكون إنسان الاتصالات عن بعد، أو مواطن الشبكة Internaute الذي معه ينتقي

الخارج والداخل، على نحو يتطابق فيه جسده مع العالم، إلى درجة لم يعد بالإمكان الحديث عن شيء ما يوجد خارجا عنه، إحدى الأوجه المتعددة لما بعد الإنسان. وإذا كان لكل عصر حضاري نموذج أو مقابله الانساني، فقبل الانسان العاقل homosapiens التابع للبشرىات Hominiens ، والإنسان الصانع Homolaber والإنسان الاقتصادي Homme économique الذي تحدده مصالحه المحض اقتصادية، فبوسعنا اليوم أن نتحدث عن الإنسان المستنسخ والإنسان المجهز تقنيا بمحرك homme motorisé والإنسان العددي الذي أضحي يتمتع بصنوه العددي. أفليست المفارقة إذن في كوننا مع هذه التحولات والطفرات أمام كائن إنساني جديد، أقرب ما يكون إلى ما بعد الإنسان منه إلى الإنسان ؟

الهوامش

(١) (٥) مدلطة سامينا بها في إطار الندوة الوطنية التي عقدها مركز الأبحاث والتحولات المعاصرة بكلية الحقوق جامعة القاضي عياض بمرّاكن يومي ٢٥ - ٢٦ ديسمبر (ديسمبر) تحت عنوان: مفارقات التمنية.

١- M Heidegger, La question de la technique, in essais et conférences, P 19, Gallimard, 1958

٢- عبد السلام بنعبد العالي. الفكر في عصر التقنية. إفريقيا الشرق. ٢٠٠٠، ص ١٦ ١٥

٣- Paul virilio, l'art du moteur, Ed. Galilée 1993, P : 165

٤- Ibid, P. 131

٥- Ibid, P 131

(٦) إن تقنيتي الصوت والصورة المعمول بهما في جهاري الراديو والتلفزيون تمويان بالضبط إلى بداية عصر النهضة أي منذ القرن الخامس عشر تنديدا بأباطالبا

٦- Paul virilio, op. Cité P. 138

٧- Ecce homo, Denoël-Gouthern 1971, p.38

٨- Paul virilio, op cite P 134.

٩- I bid, p 136

١٠- Ibid p 143

(١١) انظر : عبد العزيز بوسمبولي، الأسس الفلسفية لنظرية نهاية الأخلاق، مطبعة وإيلي ٢٠٠٩ حيث يؤكد الباحث على أن نهاية الأخلاق ما هي إلا بداية لبزوغ قيم التقنية، تلك التي تدعي من شأن الكائنات الافتراضية ومن شأن الانسان الصورة ص ٨٦

(١٢) عن لوموند ديبلوماتيك، دجنبر ٢٠٠٢ (٥٥٥) (٥٥٥) تمه

١١- virilio, Ibid, p. 147.

١٢- virilio, Ibid, p 158

١٣- بول فيريول، الحرب السرعة والصورة. ترجمة محمد علي الحشني، مجلة فكر وثقافة، ج ١٦، فبراير ١٩٩٩، ص ١٤٩

التفكير والسنة الصفر

فيليب سولتز

ترجمة: محمد ميلاد*

فهو يعود الى سنة ١٩٥٢. وما اسم هذا الفكر المتنبئ؟ انني هنا متردد، أحسب القلق الذي ستسببه لي كتابة اسمه. لكنه هو في النهاية، لا أحد سواه، انه الشيطان نفسه، مارتن هيدجر في ذلك الكتاب الرائع ما معنى أن نفكر؟

ليس «التفكير الأحادي الاتجاه» ما وصفه بعض الصحفيين على عجل بـ«التفكير الواحد». فـ«الاتجاه الواحد» (مثل السكة الحديدية)، هو «الوحدانية المطلقة للدلالة».

وما هي الغاية، ما هو المحرك، ما هو الهدف، إن ما يقص بالطبع باعتباره زائدا ومعيقا هو أساليب القفز والانحرافات وأطراف الفروق والاستطرادات والمزاوجات بين المعاني والتلاعب بالكلمات لغير التيسلية، والتلميحات والتصورات غير المجيدة، والشكوك والثقافة غير الملائمة والسفيرة الصامتة، وكلمة واحدة، كل ما قد يجعلنا نحيد عن السكة.

الارهابيون في كل مكان، انهم ينتظرونك في نهاية جملة. حركة التنقل في استعجال دائم، هناك قبلة قد وضعت بسرعة. ينتابك الخوف وأنت محق. فيروسات غير مرئية تترصدك. وكلما ازادت الآلات اتقانا كلما اصبح التشويش خطيرا. تعطل في الهوية يتهددك. إلهك في خطر، وقناعاتك كذلك، أيا كانت هذه القناعات. أشياء يصعب التصريح بها. لكنت تميل الى

علينا أن ندرك شيئا فشيئا أن التفكير الحر ليس هو المهدد اليوم بل المهدد بصورة أشد هو الفكر فحسب. فالتفكير هو الذي يتم قمعه دائما وإضعافه وإرجاؤه واستعماله وتوظيفه كأداة، بعيدا عن مصدره وعن إمكاناته الجوهرية. هذه الظاهرة ليست جديدة فهي ضاربة في القدم، ولكن لا بد بلاشك من وجود كوكب خاضع لنظام الاعلامية، لتنتشر جهازا.

انعدام التفكير مليء بالأفكار الصغيرة المحصورة والمتناقضة وبالمطالبات المبررة والتهم الثابتة والشكاوى المشروعة. وهو يذم الأعداء بنفس الشكل المبسط، من خلال رد الفعل وبانفلاق، كما ان انعدام التفكير هو الذي يحمس لأمر ما أو يهاجمه. وهو يشجب ويستنكر ويراجع ويعتقد انه يحل بينما هو يصل شيئا بآخر. وهو يهاجم بطبيعة خاطر «الرائج الاعلامية»، كما لو ان التلفزيون كان سببا لتسطح الخلايا العصبية. ويرى انعدام التفكير الأعداء في كل مكان ولا يخلو ذلك من سبب لأن هؤلاء الأعداء يشبهونه. لتدخل المكاتب في أي مكان: لن تجد سوى وسائل الحماية والأضرار والفأرات والشاشات وملابس الأجهزة. أين نحن؟ رجال ونساء طوال اليوم اصبحوا أجهزة ترميم protheses ملحقة كالأطهم الخاصة بالاتصال. الأشياء تغدو وقووب، في حركة دائنة. اليوس يزداد وكذلك الوفرة. الصفحة ملأى أو فارغة. نفكر؟ نعم، بالطبع، نحن نفكر، لدينا افكار ومعتقدات وآراء. المجتمع على ما يرام ويمكن أن يكون أفضل. البورصة تنخفض ثم ترتفع. نتجسس في أنفاسها. اليسار ليس على اليسار بما يكفي، ولحسن الحظ يمتنع اليمين عن التقدم أكثر نحو اليمين. وما زال الكثير مما يجب صنعه لتوسيع نطاق حقوق الانسان. والخير ما زال هو الخير والشر هو الشر. نفكر؟ ما معنى أن نفكر؟ هذا أحد المفكرين: «التفكير الأحادي الاتجاه المنتشر باطراد وفي أشكال مختلفة، هو أحد المظاهر غير المتوقعة وغير المعلنة لسيطرة جوهر التقنية. وبالفعل يريد هذا الجوهر الوحدانية المطلقة للدلالة، ولأنه يريد ما خصوصا فهو في حاجة إليها».

إلى أي زمن يعود هذا الطرح؟ قد مضت عليه خمسون سنة

* شاعر ومترجم من تونس

الأحيان سوى خادم بالنسبة إليه. وللارادة سرها المتمثل في تفضيل اللاشيء على عدم الرغبة في أي شيء. حول هذه النقطة تثرثر الأخبار الزائفة وهو أمر يبعث على الغثيان. ذلك هو بالذات- في منعرج تاريخي ليس عديم الصلة بالمنعرج الذي نمر به في زماننا- ما يحس به بطل سارتر: «عندما يعيش المرء وحيداً، لا يعرف حتى معنى الحكيم: يختفي ما هو قابل للتصديق مع اختفاء الأصدقاء. وتختفي الأحداث كذلك. يتركها المرء تمر فيرى الناس فجأة يتحدون ويمضون يفرق في حكايات بلا نهاية ولا بداية ليكون شاهداً مقبلاً. لكن كل ما هو غير مقبول ظاهراً، بالمقابل، وكل ما لا يمكن تصديقه في المقاهي لا يفتقد».

قبل أن يقرر سارتر، هو أيضاً توغيط تفكيره كأداة. كان يعمل ميلاً شديداً إلى التفكير. وهذا الأمر هو ما يؤاخذ عليه في الأساس. فمع سارتر تدخل المسرح شخصية هامة، قرر الزمن نسيانها عبر مروره السريع. هذه الشخصية هي الوجود. أي نعم، انه الوجود الصافي والمركزي والمقلق والساحق. «كل ما بقي في من الواقع هو وجود يتم الاحساس بوجوده». بل إن: «الحقيقة هو انني لا أستطيع التخلي عن قلبي: أعتقد ان الغثيان سياتيني وأحس بأنني سأعطله حين أكتب. وهكذا أكتب ما يخطر ببالي».

نعم هو كذلك، حدثنا عن وجودك. سنرى بسرعة من يكذب، من يتكتم، من يحب، من يكره او يقول الحقيقة. من أين أنت تحدث؟ هذا السؤال لم يكن أبداً سؤالاً غيبياً. لابد من استعادته فهو لم يعد يطرح كثيراً؟ قد ظهر في وقته المناسب. وهو يستحق الذكر أكثر من الشعارات الملائكة من قبيل هذا الشعر الشهير «يُمنع المنع». الأمر يتعلق بوجودك وحده وليس بآرائك وأفكارك، وليس بالفيلم الذي شاهدته او الأحاديث التي سمعتها. يتعلق الأمر بما هو قريب بل حميم. عندما تخرج من «الليل والقال» نعلم الغثيان، وتجد فرصة للتخلص من خطر الثثرة الذي لا يُقاوم.

كم أن الأمر عجيب، يومئذ إليك الشعر فجأة، الشعر الحقيقي. لا شيء تقريبا، مع ذلك، هناك ما يقارب لونا عديم الأهمية. ولا يتعلق الأمر بـ«قص» الحكايات واختلاقتها وتحويل الحياة إلى رواية مثلاً تريد ذلك بكل حدة السلعة المروجة لكوهم. بل- وكعملية عكسية، باحساسك بوجودك. وهل تمنع ذلك عن نفسك؟ باسم ماذا؟ في الواقع، لا أحد يضمن لك ذلك. راهن إذن على ما هو غير قابل للتصديق، فهو لا يستحق شيئاً بل بعض التفكير فحسب.

• جريدة لوموند ١٢ كانون الاول ٢٠٠٢

عدم الاعتقاد بأي شيء، مستقبل الانسانية يرهقه، المرض والثلوث يتجولان، وحتى الموت لم يعد مثملاً كان، وكذلك الولادة. أما الجنس فلا داعي للحديث عنه فقد أصبح يستخدم بشتى الطرق والأساليب.

أنتكون رجعيًا؟ كلا، ليس لديك أي انطباع بأن الامور كانت افضل من «قبل». وقبل ماذا في الأصل؟ قبل الكهرباء، الهاتف، الصفيحة الالكترونية، الطائرة، الصواريخ؟ كلا فأنت نصير للعلم، للسلام، لتحديد النسل، لاختطاف الأعراق، لتحرير المرأة، لحق التدخل الانساني، للتعليم العلماني والاجباري. المستقبل هو الذي يزعجك، وهو مستقبل غريب لم يعد يناسب الماضي الذي يسير نحوه. الزمن نفسه هو الذي فقد نبضاته المألوف. نذكر تلك الطرفة الشهيرة عند زيارة آرثر كرافان لأندريه جيد: كي يرد جيد على السؤال التالي: «السيد جيد، اين نحن الآن مع الزمن؟»، سحب ساعته وقال: «انها الساعة السادسة والربع». لكن السؤال لم يكن يقصد ذلك.

ما كان لي أن استشهد بهيجر. كما انني ادرك أن علي الامتناع عن الاستشهاد بنيتشه. فأفكارهما لا تتفق مع «الاتجاه الواحد». لقد ارتكبا أخطاء جسيمة. ويتم تذكيرنا بذلك كل يوم فهيجر نازي بشكل نهائي ونيتشه عدو للمرأة. اننا نحتاج الى الحكمة، الى بؤذية تناسبنا، الى استنوية مُعززة. ومع ذلك فان القلق دائم وهو يقول الموجود أي المصور الغريب للأرض في مجموعها وحتى أصغر زواياها. «هذا المصور سيهرئ تفكير الانسان كله في وقت واحد، وضمن أبعاد، ما يعتبره البشر اليوم، بالرجوع إليها، احتضاراً يخص قطعاً معيناً- أي طفرات الأدب- سيظهر كمجرد عنصر من العناصر». هذا مقطع آخر من كتاب ما معنى أن تفكر؟

ليس هذا الامتنان مجرد انقلاب او انهيار، بل ليس من المستحيل تحضيره لأمر آخر، لأفق آخر، لفترة أخرى من الهدوء المختلف تماماً. فهل ان الامر سيحني نوعاً من التقدمية؟ كلا، لا تشاؤم ولا تفاؤل. بل ان الامر يتعلق بعلاقة أخرى بالزمن. لكن ربما هنا بالذات يكمن ما لا نريد. سيكون الأمر مجانياً، غير قابل للتأمين أو التقدير، سيكون الأمر هائلاً، وسيكون في غاية البساطة خاصة. في غاية القدرة على الاتفاق وفي غاية الحرية. وعلى أية حال يوجد كتاب صغير يمكن إعادة قراءته في هذا الوقت (ويدهشتني عدم ادراجه ضمن فهرس الكتب المحرمة): هو كتاب لا بوسيه Laboete اللبورية الإرادية. والترجمة الحديثة للعبارة هي: هوة المازوخية. للموت القديم جاذبية بل انه يمثل دافعاً عاطفياً قوياً. وليس ايروس مع الأسف في أغلب

نهاية أسطورة

الغيوان: قطعة من التاريخ

حسن بحراوي *

الشعبية المسكونة بالتجديد ونشاند التميز. ولم يكن الرجل يحتاج معهم سوى الى اشارة عابرة لكي يفتنوا لمراده ويعطوا افضل ما لديهم من فنون التشخيص والفناء والارتجال.

ومع فرقة المسرح البلدي سيزور الغيوان، الذين لم يكونوا قد أصبحوا غيوانا بعد، في جولة مسرحية باريز وغرونويل. وستنخطف أنصارهم بأصواء مدينة الجن والملائكة، بل سيجلب الانهيار بهؤلاء القادمين من درب مولاي الشريف حدا جعل بوجمهم وباطما يقرران العدول عن العودة الى المغرب والبقاء في باريس تحت رحمة الصليح والفرية المصمتة.

ولما كان الصديقي قد فتح ، في خلفية بنائية المسرح البلدي، مقهى من طراز خاص أسماء (الكافي نياتر) وجعله منتدى لرواد المسرح يشاهدون فيه المعارض ويقرأون الأشعار... إلخ، فقد راولته فكرة تقديم عروض غنائية لتلك المجموعات الشابة التي تعمل معه في مسرحياته.

وقد أتبع أعضاء الغيوان أن ينشطوا فضاء (الكافي نياتر) خلال العديد من الليالي وشغفوا أسماع الحضور النوعي القليل بمقطوعاتهم الشعبية شديدة التميز والصروسية مثل (الصمسمية) و(بني الإنسان) والقطعة الهزلية (قطني صغيرة)...

وكان هذا العمل يدخل في مصمم انطراطم كمثلين في فرقة الصديقي.

وكثير من هؤلاء المستمعين لم يصدقوا هذا اللون الحريف من الغناء لأنهم تعودوا على النغمية والتطريب الرخيص...

وبعضهم رأى في ما يقدمه هؤلاء الشباب ذوا الشعور المشعنة واللباس اللات لانتهاء نوعا من التقلية العابرة التي سرعان ما تذهب بها أراج البراج... ولكن كانت هناك جماعة قليلة من المعجبين الذين أثارهم طراقة القرية غير الماكسوخ وحسوا ما يمكن أن تسفر عنه فيما لم

من الثابت تاريخيا أن تجربة ناس الغيوان الغنائية التي انطلقت مع بداية السبعينيات قد شكلت لحظة تحول حاسمة في المشهد الفني بالمغرب الذي ظل يعاني من الركود والاجترار لفترة طويلة، كما كانت نقطة جذب جماهيري قوية عملت على نسج علاقة جديدة مع جمهور المتلقين من خلال اعلان الثورة على أوقاق الانشاد الرخو والنزعة التطريبية التي كانت متفشية في الأغنية المغربية الراجية، وعبر اقتراح ذلك البديل النوعي الذي كان يومها يقف في منتصف المسافة بين الاستهلاك التراثي لأشكال الغناء البدوي المقين والتيشور بأسلوب في الأداء جديد قوامه الموضوع الملتزم بقيم التمرد والرفض، والشكل الذي يستنهض ويؤصل أروان الايقاع الشعبي المهد في وجوده كالحموي والكناري والحمدوشي وأقلام... إلخ.

وقد كانت الانطلاقة الأولى لأعضاء مجموعة الغيوان من فضاء الحلقة الشعبية التي كان من معتادهم أن يرتادوها لسماع الأزيات والعيوط وشهود أشكال الفرجة... ثم جاءت مرحلة انخراطها فيها ضمن المجموعات الغنائية المصرية. وبخاصة جوق «بوجمعة السككليس» الذي نشط خلال أعهاد الاستقلال لاهتمامه في لجوء الاحتفالات الوطنية بعودة الحرية ورجول الاستثمار.

وفي دار الشباب بالحي المحمدي، وانطلاقا من سنة ١٩٦٣، سيلتقي الشبان الأربعة: علال، بوجمعي، باطما وعمر السيد، لتجربوا مواهبهم في التمثيل المسرحي مع فرق الأحياء كفرقة (الإنارة الذهبية) وفرقة (رواد الخشبة)... وذلك في تزامن مع ممارستهم للغناء الشعبي والعصري كلما أتحت لهم الفرصة.

وهكذا كان المسرح مدخلهم الى الفناء، مثلما سبق وأن كان الغناء مدخلهم الى المسرح، وسيكون هذا الدخول المضاعف والانقلابي سببا حاسما في نجاحهم واكتساحهم المشهد الفني بالمغرب عشية الستينيات.

ولم يعض وقت طويل حتى قادتهم خطواتهم الى نهاية المسرح البلدي التي كانت تحت إدارة الفنان المسرحي الطيب الصديقي، وتعد يومها مدرسة غير نظامية للموسمين من المسرح يتعلمون فيها أبجديات هذا الفن ويصقلون مواهبهم الفطرية

وخلال ثلاث سنوات قضوها في ظلال فرقة المسرح البلدي بين ١٩٦٧ و ١٩٧٠ ستاح لهم تملك بعض أسرار المهنة، والتألق في أدوار مسرحية لم يكونوا يطمحون بها وهم يتربدون على دور الشباب بالحي المحمدي، بل أكثر من ذلك سمعتمهم الصديقي من المساهمة في أفضل ما في الريبيرتوار المسرحي المغربي من أعمال رائدة (ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب، سيدي ياسين في الطريق، في انتظار مبروك، الحزان، الراس والشكوك) والأكباش يتمرنون... إلخ.

وقد لعب الصديقي في هذه الحقبة دور المعلم والمرشد الى نبع الفرجة

* باحث أكاديمي من المغرب

أتيح لها أن تستكمل نموها وتضمن لنفسها أسباب التآلق والاستمرار.

ومن حسن حظ الفيوآن أن هذه الفئة القليلة التي شئت موهبتهم قد سارعت إلى إخصانهم وأمدتهم بالتشجيع والدعم الرمزي مما حفزهم على المزيد من الإصرار على طرق هذا الباب الجديد من أبواب الفناء الشعبي، مدججين بمواهبهم القفطرة بصهم التراثي العميق وخاصة بحماسهم لخدمة الذوق الشبابي الذي يش من ابتذال الفن السائد والمأجور وأصبح يتوق إلى عداء جديد يقرب المسافة بين الواقع والانسان.

وفي سنة ١٩٦٩، وبدخل من عمر السيد الذي كان يمثل في السلسلة التلفزيونية (للأغني) التي كان يدها يسري شاكر، سيقيل المخرج حسن بورجيلية أن يصر لأعضاء الفيوآن أغنية (الصينية)، وكان قد سمعها على سبيل الاختبار، ولكنه اقتصر على تسجيل الأجزاء التي رافقت منها بعد أن حذف المواليد وألقى بعض المقاطع.

وعندما جرت إذاعة الأغنية انطلاقا من استوديوهات عين للشق بالدار البيضاء فوجئ الجميع، بمن فيهم الفيوآن أنفسهم، بالترحيب الشعبي المنقطع الخنجر الذي لاقته لدى الفئات العريضة من الجماهير، وأصبحت كلماتها وإيقاعاتها، في وقت وجيز، هي والأغنية الساحرة (قطني صغيرة)، على كل لسان.

وقد صادف أن كان من بين هؤلاء المعجبين بناس الفيوآن متعهد حفلات اسمه علي القادري سبهر إلى الأخذ بيد هذه الفرقة الفنية ويملكها من الآلات الموسيقية التي ظلت تقتفي الهوا (يندر طبله، سنطير وبنزور...)، وزيادة في التحمس، ولكن أيضا رغبة منه في استدراج أعضاء الفرقة بعيدا عن منافسة الطيب الصديقي، سدرج القادري بعض أغاني الفرقة ضمن فقرات برنامجا للتشغيلي الذي كان يشرف عليه بيسمين (ريالطي) بالدار البيضاء.

وصحبة علل الذي تمت دعوته مجددا للالتحاق بالفرقة، إلى جانب كل من عمر السيد وبوجميع وباطما ومحمود السدي وعبدالعزیز الطاهري، سئلتي الفيوآنون بالجمهور العرض مباشرة لأول مرة. مما سيجعلهم على اتخاذ القرار الحاسم بالاستقلال بأنفسهم كفرقة غنائية حرة تعمل في إطار جمعية فنية خاضعة لتطهير ١٩٥٨ وأرأسها عمر السيد... وبهذه الخطوة الأخيرة، سقط أعضاء الفيوآن كل صلة لهم بالمسرح البلدي (١٩٧٠)، وسيكون آخر عمل يشتركون فيه مع الصديقي هو المسرحية التاريخية (الزلاقة)، ذلك من وقت كانت فيه علاقتهم مع هذا الأخير قد بدلت في طو من الفن القفطوري والتدهور بسبب حالة الضيق والمجزع التي عاينوها طويلا داخل فرقته خاصة خلال رحلتهم إلى الديار الفرنسية.

وكمحترفين مصممين على خوض مغامرة تجديد الأغنية المغربية، سيدنس ناس الفيوآن مسيرتهم الفنية، بمعانقة جمهور الشباب للفاعات السينمائية الشعبية بالدار البيضاء خاصة الفئات الطلابية التي ألبست محاسنهم لدرجة رأوا فيها رمزا للثورة والتحديث واتفقوا باسم الفيوآن مردين الشعارات السياسية التي كانت تذهب بعيدا في تأويل نصوص الأغاني وتقرطرو في إسقاطها على الواقع المعيش والملي بالفتاخر.

وكان الفيوآن قد برزوا في أول حفل لهم انتقد بيسمين السعادة بالحي المصدي بالدار البيضاء سنة ١٩٧٠، تلت حفلات أخرى هنا وهناك

في الأندية الرياضية والقاعات السينمائية.

ومن جملة المتقنين الذين تعهدوا الفيوآن في بداية انطلاقها يجب أن نذكر الطيب الجامعي الذي شجهم وأشرف بنفسه على طبع ملصقهم الأول الذي أنجزه الفنان الفرنسي ستيفان، وهو الملصق الذي ارتبط بهم وظل على خلاف أسسوانتهم الأولى وظل علامة على تجربتهم المتميزة.

كما استضافهم الصحفي خالد الجامعي وأحاطهم برعايته وحذبه وجعل من بيته في الرباط مقاما لهم عندما يطون بالعاصمة. حيث كان من المعتاد أن تتاح لهم مجالسة نخبة من الصحفيين والمثقفين المولعين بالفنون من أمثال أريس الفوري وبنعيسى الفاسي

وفي هذا السياق يعترف الفيوآنون أنفسهم بأن انبثاق مجموعتهم لم يكن قرارا فرديا من وحي المزاج، بل أنه كان ثمة نقاش طويل وصاحب أسهم فيه وعضده بالمشورة والتشجيع العديد من الفنانين الشباب في ذلك الأوان، منهم من لعب معه في الوسط الفني الكامل عبدالقادر مطاح والفنانين السارين الحسين ببنياز (بار) وأحمد السنوسي (يزين)، ومنهم الأقل شهرة كطبيب الجامعي والتناجي والبرمكي وسواهم. فضلا عن طائفة متزايدة العدد من الأساتذة والصحفيين والمعجبين. وكل هؤلاء رعا هذه التجربة وهي في العهد وأبدوا نهموا الكثير من التماسيح والمآزرة بل إليهم يعود الفضل في اقتراح تسمية المجموعة بناس الفيوآن، هذه التسمية التي فوح بعبق التاريخ وتغيب والشاعرية وأكثر من ذلك تدل على المصنعي الفنان الذي اختارت المجموعة الفوش فيه، وذلك بدل التسمية الأصلية (نيو درويش كروي) التي تتقم منها رائحة التفريغ والاستلاب الذي رغبة الفيوآن تحديد لغاوتهم ورضعه في أزمة.

إن إلقاء نظرة عابرة على الظرفية السوسيوثقافية التي رافقت ظهور هذه المجموعة من شأنه أن يعطي فكرة عن شروط انطلاق هذه الظاهرة الفنية الاستثنائية وبيان السبيل الذي سارت فيه لترسيخ حضورها وفضان أسباب استمرارها وإشباعها وطنيا وعربيا.

فمع الفيوآن سبهر الإنسان المغربي لأول مرة، بكل يؤسه وانسحاقه، كموضوع لأغنية تريد أن تعبر بغير سوية، وتطرب دون ابتغال، وتحثي بالقيم الجماعية ضد على العرجية والنجومية المرفضة. ولم تسع الأغنية الفيوآنية، عبر مسارها الطويل، للمتعتس وراء شعارات برقية تتخذ من السياسي ذريعة لاستلاب الجمهور العرض، وإنما سارت بوعي وكامل الثقافي في اتجاه استلهم أبرز ما في التراث الشعبي من لقطات مضطربة واستطوار نسخ الوجدان الجماعي المغربي، وتغيير طاقاته الخبيثة التي ظلت متوارية خلف أسجاف النسيان والإلغاء والتضليل.

ويظهر الجدة في التجربة الفيوآنية أن إصحابها لم يكونوا ممن يحتمون بمقافة عالمية من أي نوع، ولا كانوا ممن يقف خلفهم حزب أو قبيلة، بل انبثقوا كلهم من صميم الفئة الاجتماعية الأكثر هامشية في مجتمع الدار البيضاء (الحى المصدي)، ولم يكن أحد منهم قد تجاوز المرحلة الأكاديمية من دراسته بسبب قيود الفقر ونقصان تنبؤية التعليم. كما لم يسبق لأحدهم أن التزم سياسيا أو نقابيا أو كان له ولا لهذه الجماعة أيديولوجية أو تلك.

على أن ما سره الفيوآنون في الوعي السياسي والتكوين الثقافي قد ربحوه في الوعي الفني، الجنيني حقا ولكن الأساسي، الذي استطاع

أن يقود تجربتهم إلى التبلور ثم إلى التجذر العميق في التربة الشعبية الأصلية... ومن ذلك أن بوجميع وباطما كانوا مواعين بالتقليد في بطون الكتب التراثية والنش في الفكرة الشعبية بحثا عما تتضمنه من مروييات وعبوط وسراييب. وكان عبدالعزيز الطاهري عاشقا لفن الملحن حافظا لكثير من متونه وكنايتشه.. وكان عشق عمر السيد وعلال منصرفا إلى الأداء الموسيقي واستكشاف الإيقاعات والأمازيج السوغة في الثقافة والمهدة بالانذار بسبب الإهمال.

وهكذا تجمع في أفرد المجموعة الفيوانية ما تفرق في سواها من أنماط الموهبة وضروب الميول والمهارات التي كانت تتكامل مع بعضها مشكلة بدلا تاريخيا وجماليا للساند والميكنات من الغناء الشعبي الساذج، ابتداء من العبطة التقليدية التي كان أداؤها أخذ في الانحدار مع نهاية الستينيات، مروراً بفن الملحن والانديلي والغرناطي وسوى ذلك مما كان يملأ الأسماع ويترافق بين الولاء للروح الشعبي الرخيص الذي قد يصل إلى حد الابتذال والموهبة، كما في بعض نماذج العبطة مثلا، والانحراف بعيدا عن هوم الشعب ومعيشه اليومي، مثل موسيقى الآلة التي ظلت ملتصقة بمجتمع النخبة ومستقرة في الحلم باستعادة الفردوس المفقود.

على جانب الغناء الشعبي الذي رافق تطور المجتمع المغربي، بين بداية الاستقلال وأوائل السبعينيات، برزت الأغنية العصرية قوية ومتألفة بأشوار فنانين مغاربة كبار من أمثال أحمد البهياوي وعبد السلام عامر وعبد الرحيم السقاط وعبد القادر راشدي ومحمد بن عبد السلام، دون أن ننسى عبد الوهاب الكعالي الذي كان يغني أصانه ويحتل مكانته إلى جانب المطربين المصريين كعبد الهادي بلخياط ومحمد الحياثي.

والحق يقال، فقد كانت الأغنية المغربية العصرية في أوج عطائها لصنا وأداء وانتشارا، وساحت لها الأذاعة، وفيما بعد التلفزة، بأن تأسر أسمع الشباب وتحرر وجدانهم الذي كان قد بدأ يضيغ من أغاني عبد الوهاب الأسبانية وكنايات فريد الأرض وعبد الحليم... في سياق هذه الطرفة الثقافية والفنية انتهقت تجربة ناس الفيوان التي سرعان ما احتضنت الشعبية المغربية وجلبت إليها قلوب الناضجين من ابتذال الغناء الشعبي وإجتراره للموسوعات والإيقاعات، واستقطبت الناقمين على رومانسية الأغنية العصرية وابتعادها عن الواقع.

وقد اتبعت للفيوان كذلك أن يقتنصوا جمهورا شابهيا آخر كان مشغولا بتفتح فتوحات موسيقى البوب الانجليزية والأمريكية (خاصة البيتلز والرولينج ستونس ويوب ديلاّن وجون بيز...) أو موسيقى المنوعات الفرنسية كما برزت مع مجموعة مجلة (سالي لي كويان) وجاك بريل ولو فيري وجورج موسطاسكي... الخ.

فهب هذا الرعيل الجديد يحدّث على أنغام الفيوان التي أجهت أعماقه وأعادته إلى جذوره وخلصته من التعلق بصوت الآخر المختلف الذي كان يسير به نحو استلاب محقق وغير محسوب للعواقب.

ومظما كانت مجموعة (البيتلز) الانجليزية ذاتة الصوت تغني ما يكتبه ويختنه عضواها الأساسيان (جون لوتون ويول مكارتي)، كذلك راح العربي باطما وبوجميع والطاهري يؤلفون مجموعة من الأغاني بشكل معظمها استمدادا من التراث الغنائي الشعبي الفخيس ويعملون على تجديدها وإعاطائها صبغة نصالية وسياسية، كما

يعترف بذلك الراحل العربي باطما (الرحيل ص ١٦٧).

ويتبين أن فنه السياسة هنا بمعناها الفطري الذي يقضي باستعادة عبارات التراث المسكوبة وذات الإيحاء والدلالة التي تستعيد حضورها في اليومي والمعيش. ويتعلق الأمر في معظم الأحيان بتحويل المتن التراثي ونقله إلى المعاصرة لجوزل الحجاب بين العالمين في إطار من التوافق والانسيام.

وفي أحيان أخرى يقتبس التراثي بنصه كما في أغنية (غير خنوني) التي تتضمن أجزاء من رباعيات الزجال الشعبي سيدي عبد الرحمن المجدوب، أو أغنية (سبحان الله صيفنا إلى شتوا) المعادة في أصلها إلى ابن الموقت المراكشي، وأحيانا ترد على لسانهم روايتي لا نهدي إلى مصدرها كما في أغنيتي (يامنة) و(يامن هو باز)... أو في أغنية (مامعوني) التي ظلت في حكم المتنوعة لعدة سنوات حيث يحضر الخطاب السياسي البشاش مغلفا في غلالة من النظم الزجلي الحكم الذي يذكر، في جزء كبير منه، بفسادات القبريات في فن الملحن والموجه أن هذه الأغنية الأخيرة كانت من تأليف باطما وبجميع أثناء مقامهما في فرنسا في أعقاب سفرهما إليها ضمن فرقة الطيب الصديقي... مثلها في ذلك مثل (واش أنا هنا) و(حلاب بويا الحليل) المعروفة ب(المصفاة)... وهي الأغاني التي تستلح ربيروتوار الانطلاق لمجموعة ناس الفيوان.

ومع كل ما يمكن أن يقال عن للتناول السياسي في أغنية الفيوان، وهو ليس موضوعا في هذه الدراسة التوثيقية، فإنه ما بعد هذا ناس الفيوان أنهم اخبروا الأغنية المغربية من حالة السبات والمراوحة إلى حلبة الشأن العام، العربي والوطني، فنفروا لفلسطين وصبرا وشتايلا والانتفاضة، كما غنوا لأفريقيا المكتوبة بجوعها وتناحرها. وللمواطن العربي الكاتبة في البرية منتظرا الذي يأتي ولا يأتي، وسوى ذلك من الموضوعات القومية والنضالية التي ظلت مغنية في المشهد الغنائي العربي أما بسبب الحيلة والتواطؤ، كما في الأغنية العصرية، أو بسبب الجهل والأمية التي كانت تسحب الغناء الشعبي في موضوعات المجون والجنس الرخيص.

تلك كانت صورة عن لحظة الولادة والانجاس التي أسفرت عن ظهور ناس الفيوان، هذه المجموعة الغنائية الرائدة التي ستصبح بأمانجها ومواويلها جيلا بكامله، وستؤثّر فضاءنا السععي ثم البصري لثلاثة عقود مديدة استطاعت خلالها أن تقاوم كل العواصف والهزات التي تناوبت عليها، بما في ذلك الرحيل القراجيدي لحضرة البارزين بوجميع (٧٤) وباطما (٧٧) والانسحاب الغامض لعبد الرحمن باكور (٩٤).

تجربة الفيوان في محك النقد

بالرغم من النجاح الجماهيري الباهر الذي حققه الفيوان منذ ظهورهم أوائل السبعينيات، ذلك الظهور الانقلابي الذي سحب البساط من تحت جميع الألوان الغنائية الرائجة في ذلك الإبان، فإن الاعلام الثقافي والفني قلما نظر إليهم بخير نظرة الريبة والتجاهل بل للز والتشهير... وهو أمر يتضمن نفرا كبيرا لا سبيل إلى فهمه بخير التأمل الفاحص للسودا السويروثقافي برهته.

ولو كان هذا الموقف مقصرا على الاعلام الرسمي لكان الأمر وسهل التأويل، لكن أن الفيوان رغم فزوت الوزان السياسي المباشر لديهم كانوا قد برزوا للوجود وهم محاطون بغلف من متلقي اليسار من

يناهضون الفن المأجور ويقاطعون حلقة الغناء الرسمي، فضلا عن أن مظهرهم البوهيمي، الذي كان الماسكون بالسلطة يتأقنون منه، لم يكن موضع ترحيب أو احتفاء رسمي يذكر. على الأقل في بداية ظهورهم.

ومهما يكن، فقد عاشت تجربة الغيوان منذ نشأتها وضعية تحدي بالمرافقة، فمن جهة هناك الترحيب الشعبي اللاسلكي الذي احتضن الظاهرة وغالي في الإعلاء من شأنها خاصة من لندن الجماهير الطلابية والخبنة المثقفة، ومن جهة أخرى جاءت الكتابات النقدية المراكبة لها على العكس من ذلك مخيبة للأمال بل وتبعث على الإحباط في معظم الأحيان.

ومن جملة مفاتيح هذه الوضعية أن ظهور الغيوان تزامن في الثقافة الغربية مع انتشار المد الأيديولوجي الذي كان يعطي الأولوية في النقد والتحليل للاعتبارات السياسية والفكرية ويرفع شعار الالتزام كعبداً أساسياً لا محيد عنه، ومن هنا شعر النقاد المؤدلجون بالهيرة أمام هذا الالتفاف الجماهيري العارم الذي استفاد منه الغيوان والذي لم يكن من الممكن تفسيره عندهم بغور الانبهار الذي كان الشعب «صحيته» عندما ظن أنه عثر أخيراً على ضالته في هذا اللون الغنائي «البديل».

وهذا ما يفسر تلك المطالب المستحثة التي راح بعض هؤلاء النقاد يواجهون بها المجموعة الفنانية الفتية، كدموعها إلى «تعدد موقعها الطبقي الذي يجب أن تصدر عنه بلورية الأبعاد الاجتماعية والتاريخية»، أو مأخذها لأنها لم تناهض صراحة «الفكر الرجعي الذي غرس جذوره في بنية المجتمع مشحونا بفاهيم غريبة وروى اسطورية ومتعاليم أخلاقية استسلامية»، وأخيراً مطالبتها بأن «تؤثر العنف الشعبي وتوجهه وجهته التاريخية...» (جريدة المحرر ٢٥-١٩٧٦م).

ومن الواضح أن أعضاء الغيوان، بملقاقتهم المدودة وعيهم السياسي الطفولي، ما كان يوسعون أن يستوعبوا هذه التصورات المعقدة التي طوقتهم بها الانتلجنسيا ولا كانوا يملكون الوسيلة للرد عليها أو التجارب معها. لكن شيئاً خبيثاً في أعماقهم كان يندهم بخطورة ما كانوا خاضعين فيه ويجهلهم قارب قوسين أو أدنى من أدراك طبيعة المسار الصعب الذي وضعوا فيه أنفسهم.

لكن ما كان يطلع صدورهم أن هؤلاء النقاد أنشدهم كانوا يستهلون مقالاتهم بالاشارة بتجربتهم التي ظلت توصف بأنها «متعطف أساسي لاغنية للمغربية»، وبأنها اختيار «التجاوز الموضوعي لاغنية النسائيات والابتذال ومثلث البديل الجيد شكلاً ومضموناً».

وإذا كان اليوم تنفهم قساسة هؤلاء النقاد الذين جملوا على النظر الأيديولوجي الضارم، والمساكنة الفكرية التي تصاب الفجيرة في أدق ملامحها وتضخمها على محك الاختيار معطية لهاياها أدواراً تتجاوز بما لا يقاس موقعها كرفة موسيقية متواضعة المصنف ومحدودة التأثير وخاصة غير معنية بالشأن السياسي المعاش.

وفي مقابل هذه النقود التي تأخذ بالتصور الأيديولوجي المعقم يقيم النضال والالتزام، برزت إلى الوجود أشكال أخرى من النقد جارة ومتجنبة ولا ترى في التجربة سوى مظهرها السطحي بل للتأري، كذلك التي اعتبرت أغاني ناس الغيوان «متنازلاً خفيساً ووضوحاً لضبوط الطبقة المحتركة التي تريد تميع الظاهرة وإسقاطها في

الابتذال وخدمة المناسبات»، أو تلك التي رأت في اغاني من قبيل (الصدارة) و(الهمامي) مثلاً تكرساً لواقع الضياع والهأس الذي تروح فيه الجماهير العرضة وتأسبدا لحالة الاغتراب والذبذب الجورجوازي الصغير... الخ، أو تلك التي فهمت مخاطبة الفخوان لجماهير الطلاب والمثقفين والموظفين الصغار على أن المقصود بها هو ادارة الظاهر لطبقة العمال والفلاحين والمهاجرين «اصحاب المصلحة الأولى في التغيير» ونبذوا على تورط الغيوان في مؤامرة مثبوهة مسكون عنها...

وخارج دائرة هؤلاء وأولئك ارتفعت أصوات فئة من المعنيين بالشأن الموسيقي والغني تحديداً لتخول كلمتها في «النازلة الغيوانية» بطريقة بدت أحياناً خالية من اللطف واللباقة... خصوصاً أتية من فنانيين رقيقين لهم مكانتهم في الوجدان الشعبي الذي انتقل منه الغيوان أنفسهم.

ومن ذلك رأى الموسيقار الراحل أحمد البياضوي الذي لم يعدل منه إلا أواخر حياته عندما شاهد المقام الذي آلت اليه الأغنية الغيوانية وطنياً وعربياً، وهو الرأي الذي لم يكن يخرج فيه عن التقيص وقلة الاعتبار الذي كان المرحوم يسحبه على كل أشكال الموسيقى الشعبية التي تقع برأيه خارج دائرة الأبداع وتدخل مدخل التعبير الفطري والبديهي.

وكذلك فعل الباحث الموسيقي الراحل محمد الرايسي الذي عاب بلهجة حادة على الغيوان افتقارهم إلى المعرفة بالعلم الموسيقي وجهلهم بالهارموني وافتهم باقتعال الضجيج وتكريس غناء العلب الليلية وتشجيع الضحالة... الخ.

ومن بين الصاغة الفنية الأقرب إلى الموضوعية تلك التي تردت بعصد تعامل الغيوان مع التراث الشعبي ورأت أنهم لم يطوعوه بما يكفي ليوافق التذوق الجديد وإنما كلفوا بنقل قوالبه الجاهزة دون تطوير يذكر... ونظرت إلى اقتصرهم على الآلات العتيقة باعتباره نوعاً من القصور سجنهم في مقامات موسيقية رتيبة لا تقوى على التعبير عن روح العصر (عبدالله قانبة).

وقبل ذلك جاء من يقول في أواسط السبعينيات أن موجة الغيوان ظلت حبسية ألوان موسيقية أنغورغرافية (إكتناري، الصموشي، أقبال وبقة أهل توات...) مما جعلها تتحول «لوحة فولكلورية تقدم لهواة الآثار القديمة» وتعطي الدليل على تعامل «مناقص ومبتور» مع التراث.

وتسجل بداية الثمانينيات انخراط الرجال أحمد المسبح في السجال الدائر حول الغيوان بموسيقية أنغورغرافية نارية نشرها في الملحق الثقافي لجريدة (المحرر) تحمل عنواناً ملغوماً بعض الشيء (أخذوا الغيوان) يمزج فيه بين الاشارة الساخرة بالظاهرة والتنبية إلى الانزلاقات الكثيرة المضطلة التي تتهددها، وقد كان المسبح يلصق على نقائص انخراط الاغنية الغيوانية في بعض الأوساط الهامشية، الهيجبة والعدمية، وتحولها إلى رمز مرحلة تعيش على البوهيمية والانفجارية بدل أن تستمر كأغنية شعبية يراد فيها للابداع أن يؤكد التزامه ويسجل انحيازها لصقوف الذين انبثقت من صلبهم.

وكذلك فعل الشاعر حسن نجمي في مقالة تحليلية نشرها سنة ١٩٨٣، أثار فيها العديد من القضايا النظرية والإجمالية التي لها صلة بالتجربة الغيوانية، ويبدو أن ادهم من كانوا يحيطون بالغيوان قد أول لهم المقالة على نحو أنهم بحيث استفزت أعضاء الغيوان

واعتبروها نقدا هداما لتجربتهم ولا تترك لهم أية فضيلة في دائرة الأدب الشعبي الذي يرفعون شعاره.. وإلى اليوم ما يزال نجوى على رأيها في أنه كان يقصد إلى التقويم البناء والإيجابي لما حققته عشر سنوات من مسيرتهم الغنائية وأن ما كتبه إنما جرى تأويله تأويلا مغرضا لا يشير أنه مسؤول عنه هو الذي ظل يعتبر نفسه دائما نصيرا للتجربة الغنائية لأحد الزائدين بقوة على مكانتها وتراثها ولا بد لنا في هذا السياق الاسترجاعي أن نخرج على أهم مساهمة مكرمة اتجهت إلى تقويم عطاء الغيوان وذلك عبر الوقوف عند دراسة حقون مبارك الموسومة (ظاهرة ناس الغيوان) التي قدمها أوساط السبعينيات لنيل الإجازة في الآداب بفاس سنة ١٩٧٥ تحت إشراف الدكتور حسن المنيعي ثم نشرها له الشاعر محمد بنيس في مجلته (للقافة الجديدة) سنة ١٩٧٧ قبل أن تصدر في كتاب مستقل فيما بعد. وعدا الأهمية التاريخية التي تكتسبها هذه الدراسة بحكم السبق الذي حققته في تناول الظاهرة في هذه الفترة المبكرة من نشوئها، فإنها تقدم باليد الأخرى صورة عن التعامل الأكاديمي الذي يتوخى التحليل بأقتدار النصيوص في المقام الأول والتجرد قدر الامكان من النظرة الذاتية التي قد تعجب من الباحث حقيقة ما يبحث عنه.

ومنذ البداية لا يخفى حقون تعاملته مع الغيوان الذي يرى في تجربتهم هاته «تجربة البحث عن كيمياء تصل صراع الانسان الحاضر بمواظف قديم في السابق» إشارة منه إلى مزاجية المجموعة بين الحداثة والتراث، ثم يكرس فصلا كاملا للبحث في عوامل نشوء الظاهرة رابطا لها بما أحدثت التاريخية والواقعية السياسية (حرب ٦٧ مثلا) قبل أن يخلص إلى مقارنته بظاهرة قريبة العهد آنذاك تمثلها اغاني فراد نجم والشيخ إمام التي كانت قوية المصور في الأوساط الملابية.

ويضي حقون بعد ذلك بعديا في تأويل الظرفية التي انجبت هذه المجموعة الغنائية قائلا: «تحت ضغط هذا الجو المشحون وتحركات السبعينيات الراضية للترميم انطلق ناس الغيوان ضد التدخل الغنائي، وقد كان من اللازم أن يخرجوا من صلب هذه الحركة لا من السطح... ونحن نختل فلنا قويا أن جماعة الغيوان البسيطة لم تكن تماما كما يصورها صديقنا حقون في كثير من أطراف دراسته، فهي لم تناضل أو تلمح أو ترفض أو تدبر على ذلك النحو البطولي والملمحي الذي توصل إليه من خلال تحليل أغانيها، كما لم تنور الأغنية الشعبية المغربية في أغانيها تراث شفيقي مقصود وفي طابعها السياسي الراضية...» وإن كنا نتفق معه في كونها انزعاج من ابتذال الأغنية الشعبية الرسمية وخلصنا من ميوعتها عن طريق التخلل السريع في أوسع قاعدة جماهيرية.

على أن حقون سرعان ما يغازل النظرة العاطفية المشبوبة إلى وصانة الباحث الموضوعي عندما يقر بأن لغة الغيوان والقوالب الفنية المستعملة تفرهم من المستوى الشعبي من ناحية الشكل، بينما المضمون يظل قاصرا، ومن هنا التصدد بين الشكل والمضمون الذي لم يكن الفكر الغيواني «البورجوازي الصغير» يقادر على تداوله بسبب محدوديته ومحدوره.

وأما بعد فقد مرت أوقات على الغيوان كانوا يبتسمون فيها لما يتعرضون له من النقد والتشريح والمؤاخذة من هذا الطرف أو ذلك، مغفرون ذلك من ظلم ذوي القربى الأشد إيلاسا على النفس «من

الحسام المهند».. معطين إياه في باب القولة المأثورة «مغني الحي لا يطرب».. ولكن إذا غادرنا الجانب السجالي من المسألة فإنه يبدو أن الفائدة المنظورة لكل هذه النقود هي الإقبال المخلص على مواكبة التجربة بمسائلها وتسهيل انخراطها ضمن سجل جديد هو سجل الإبداع اليمتص متميزة من استضافة التراث الموسيقي العتيق ودمجه في حساسية حديثة تقطع مع انقطاع الأغنية الشعبية الميؤذلة والأغنية النخبوية الرسمية التي تدغدغ العواطف وتبشرا بطريقة رخصية.

على أن ما ظل يبهج الغيوان أكثر من غيره هو ما يقوله عنهم بعض الكتاب الأجانب من تقريظ بين الحين والآخر، وبهذه المناسبة أو تلك، من قبيل ما صرح به السوسيولوجي الفرنسي جورج لا بصاد في شأنهم حين اعتبرهم «ثورة موسيقية وثقافية حقيقية سوف تقلب المشهد الموسيقي رأسا على عقب».. ومعروف عن هذا الأخير اهتمامه بالظواهر والأشياء غير المعتادة مثل كثارة وطقوس الجذبة العيساوية والجيلالية وإن ذلك رأى في الغيوان ممارسة تستعيد شطحات التصوف الشعبي ومواويل السماع وتبشربانها «دروسة جديدة».

ويصل إلى هذا الباب كذلك ما كتبه عنهم الروائي الإسباني نزيل مراكز خوان غونتيصموزلي رأى أن التجربة الغيوانية جاءت «لا يقاظ الفضائير والحساسيات ووضع أجوبة على القلق وعلى مطالب الشبهة العصرية»، وأن الغيوان بحلولهم الاستثنائي في المشهد الفني لطبقه السبعينيات «لم يكفهم بمعارضة الأنواق المهيمنة للبورجوازية الحضرية، بل لقلبوها فوق ذلك لترتيبها القيم الغنائية المغربية».. على أن ما يميز تصريح هذا الكاتب ذي المواقف الأممية المعروفة هو تصديده للجزر النابوية في أصل انبثاق ظاهرة الغيوان والتي يرى أن بروزها في الهي المصمدي، ذلك الهي الشعبي العريق، لم يكن من باب الصدفة وإنما جاء مصدرا من «ظواهر الانفجار الديموغرافي والبطالة وفقدان تقاليد الهوية والتفريب الفردي لبعض القطاعات الحضرية»..

وبين المواقف الوطنية «المتحاملة» والتصريحات الأجنبية «المهادنة» يبقى ناس الغيوان، بتاريخهم الفني الزاخر وحضورهم الأثري المتميز بمثابة الناكزة الجماعية التي سجلت أمشاجا من أفراحنا وأتراسنا. وأغنت متشكلا الغنائي بجزء من الروائع والألبيات الجديدة التي سيمضي وقت طويل قبل أن نهد ما يماثلها أو ينافسها كميائا.

وفي جميع الأحوال، ليلفر لنا الغيوانيون حبنا القاسي.

مختصر سيرة كاتب الدراسة

- من مواليد ١٩٥٢ بمدينة السمدي (المغرب)
- باحث في الآداب الحديث والتراث الشفوي
- استاذ الرواية والمسرح بكلية الآداب والعلوم الانسانية.
- جامعة محمد الخامس بالرباط
- عضو المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب.
- عضو هيئة تحرير مجلة أفاق الصادرة عن اتحاد كتاب المغرب
- من بين مؤلفاته
- «بنية الشكل الروائي»، بيروت ١٩٩٠
- «المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيولغرافية بيروت ١٩٩٣
- «عبدالمعالي الكنتاوي: سيرة إنسان ومساهمات فنان طنجة ١٩٩٩.
- «ذاكرة المغرب المسخر، السمدي ٢٠٠٠
- «حلقه رواية طنجة، الرباط ٢٠٠٢.
- في العتبة بالمغرب، السمدي ٢٠٠٢

سقوط دولة المعنى

في الشعر العربي الحديث

محمد الفزي*

أجراساً وألواناً وأشكالاً لا معاني
ومضامين وموضوعات.

إن المعنى مشرب بمعان غيبية، فهو
الماهية التي تسبق كل وجود، وهو
الحقيقة المطلقة، والفكرة العارية،
فالخروج عليه خروج على كل ما
استتب واستقر واكتسب قداسة من
أثر تكرار بعد تكرار.

وقد كان تاريخ الشعر موصولاً
بالمعاني يسترقدها من خارجها،
والمرزية ظلت في طرائق العرض
وأسايب الأداء. أما تاريخ النقد فقد
بقي تاريخ ملاحقة تلك المعاني
يستخرجها من مكانها المستورة
في اللغة حتى تقع عليها الحاسة.
وكان المعنى هو الذي يضيء على
كل قراءة معنى. ولعل الهروب منه
في الشعر الذي نباش هروب من
أسطورة الأصل والسلالة وانعتاق
من تاريخ الشعر المحمل بكل هذه
الآثار.

لما تقدم ذكره اخترنا أدونيس في
كتابه الشعري «أبجدية ثانية»
الصادر عن دار توفيق سنة ١٩٩٤
لتدبر هذه الظاهرة، والتأمل فيها.
وقد اخترنا هذا الشاعر لأنه استقر
في ذاكرتنا الشعرية استقراراً
مطمئناً حتى بات الباحث غير ملزم
بتسويغ اختياره. فأدونيس جرب

إن الغموض أصل مكين من أصول الكتابة الشعرية، بل لعل
الغموض، غموض الشعر الحديث، دليل على انسلاخ الشعر
عماً ليس منه، وارتداده إلى طبيعته الأولى. فالغموض فيه لا
يرتبط بطرائق تصريف القول بقدر ما يرتبط بأصل التفكير
الشعري الذي هو تفكير استعاري لا يفتأ يجدد علاقتنا بمطلق
اللغة، أي بمطلق الوجود.

لكن الغموض ليس تقويض المعنى وإنما هو رديفه والدليل
عليه. قد تتقاذف بقارئ القصيدة الغامضة المسافات. وقد
تتداخل أمامه السبل، لكنه يظل مع ذلك قادراً على ادراك
المعنى والفوز به، أو إنشائه إن شاء وهو يدمج وعيه الذاتي
بمجرى النص الذي يقرأ، فالنص الغامض، كمّا يردد
الرمزيون، نص مثقل بالمعاني، لكن تلك المعاني لا تلمح إلا
«كما تلمح السماء الزرقاء من خلال أغصان الدالية المورقة»
فالغموض إرجاء، للمعنى وليس نفياً له... وعدّ دائم بدلالات
محتملة.

غير أن الشعر الذي نباش لا ينضوي إلى الشعر الغامض الذي
ذاع أمره في مدونة الشعر الحديث. الشعر الذي نباش ليس
غامضاً وإنما هو عارٍ من المعنى، تقصد الشاعر إفراغه
بوسائط عديدة منها الخروج على كل خصائص الجنس
قديماً وحديثاً حتى بات نصاً لا يشف عن أي مرجع يمكن
للقارئ أن يفزع إليه ليفض مقلقه ويحل مشكله. هذا النمط
من الشعر بدأ يقيم مساحات جديدة في مدونة الشعر الحديث
فلا يكاد يبرأ شاعر منه.

إنه الشعر الذي يترك «المبادرة للكلمات» تتعاطف وتتدافع،
ويلوي بعضها على بعض دون أن ينتظمها نسق مخصوص
أو يسوغها منطق معلوم.

في هذا الشعر بات الشاعر صانع اللغة بعد أن كان صانعها
بحيث غدت وظيفته تتمثل في الاستجابة لحركتها الإبداعية
الحرّة، أما المتقبل فقد بات رائيها وسامعاً في أن يتلقى اللغة

* شاعر وأكاديمي من تونس

مختلف أشكال التعبير ولم يستقر في هذا التجريب على حال. هذا الكتاب أنموذج صالح لتمثيل القصيدة الأدونيسية في مختلف أطوارها ففيه تتداخل أصوات وأصداء بعضها يتحدر من قصائده الأولى، وأخرى من أغاني مهياره، وبعضها الآخر من «مفرد بصيفة الجمع»، وبعضها يبدئها فلا نكاد نقف له على أثر فيعسا عهدنا من شعر الشاعر حتى لكاننا إزاء أبجديتين أبجدية أولى تضم مجاميعه الأولى وإن لم ينقطع أثرها في هذا الكتاب، وأبجدية ثانية تتسع لعدد من القصائد التي نباشر.

ولا نخال الفارئ إلا مشدوها أمام مقاطع مثل هذه (هذا إذا تمكن هذا النمط من الشعر من أن يخلق قارنه)
«أوه- ما هذا العالم الذي نغخوا بين ساقيه الزئبق
جمدار أمير شكار جوكندار استادار
جمقدار بشمقدار
طبول أبواق مزامير
- ما رأيك في هذا العالم أيتها الخنفساء؟
- ما تقول في حظوظنا، أيها النسر؟
الأفة من فوق

والتاريخ غيوم تصحك في مساء تجرها الرياح.
هو ذا ماء الجوزة يشتعل بأحراني كل أحراني لا تلبس
إلا ثياب الصمت وقلما يقرأ في وجهي إلا غيم لا
أسئلة، وعندما يحاصر عيني ذلك الأحمر ثوب
القصبة.

الذي يأبى قلبي أن يرى فيه غير الأزرق البنفسج
أقول للون هو كذلك باطن.
لبعضها غصون كأنها الجداول ولبعضها نهم كأنه تلك
المروقة نار الله.»

إن هذه المقاطع تنسخ كل رواسم الشعر وسننه، فكان الشعر
يمحو ذاكرته، لكانه يقوِّض كل خصائص جنسه، فسدى
نبحث عن الشعر الذي عهدنا في الشعر الذي نقرأ فالنص هنا
لا يعود إلى نفسه بقدر ما يعود عليها ويهدم قائمها، بحيث
انتهى مجموعة دوال عاتمة انصمعت عن مدلولاتها حتى
باتت بالرسوم والأشكال أنشبه.

على المرء إزاء هذا الشعر ألا يفكر في المعنى يستصفيه من
إبهاته وإنما عليه أن يرى إلى النص كما يرى إلى الأشياء
فالنص لا يحيل على صورة ذهنية أو معرفة إدراكية وإنما

يحيل على حضوره وعلى الحيز الذي يشغله، والفراغ الذي
يملؤه. النص، بعبارة أخرى كف عن أن يكون واسطة أو ذريعة
أو وسيلة وأصبح مادة لها كائناتها وحضورها وتوحيها.
وأمام هذا النص لم يبق للنقد إلا يهجر المتن إلى خارجه من
خواف وهوامش ويباض حتى لكان النص انزاح عن فضائه،
ويات هامشاً، وانزاح الهامش عن مداره وأصبح النص. ولا
أحد من النقاد يعترف بخذلان أدركته ومصادراته النقدية
فهذا الشعر ليس غامضاً وليس واضحاً وإنما هو شعر ينشأ
بمعزل عن هذه الثنائية التي أباننا على التعامل مع النصوص
على أساس منها.

يشير العلامةون إلى أن الأجهزة العلامةية تتمايز بتمايز
المادة التي تكونها، لكن أدونيس يستبقي المادة نفسها ومنها
ينشئ جهازاً علامياً ثانياً ولم يأت ذلك إلا بضرب من
اللعب اللغوي القائم على الصدفة التي لا يسوغها قانون أو
يتحكم فيها منطق.

هل يمكن اختزال جملة هذه القضايا ضمن ثنائية المعنى
والدلالة التي تقدمها السيميولوجيا الحديثة زوجاً يتوسل به
الناقد لتطويق النص من حيث هو قول ومقام قول. إن
القصائد التي نقرأ تستعصي فلا تخضع لهذه الثنائية، وتبقى
خارجها.

يقر الشاعر بدءاً من عنوان الكتاب أنه يؤسس لأبجدية ثانية،
وكانه يعترف بعقم الأبجدية الأولى التي أنهكها الاستعمال
حتى استنفدت كل طاقاتها ودلالاتها وبانت لا تقول إلا
خواءها، لهذا يبتزح أبجدية ثانية تكون لقدر على رسم
نصيه، وحمله حملاً ثانياً.

كل كتابة تقوم على أبجدية تكون تواطواً بين طرفين إلا أن
أدونيس ينشئ أبجديته التي لا تواطؤ فيها بينه وبين المتقبل.
فالفارئ لا يدرك ولا يفيد وإنما يصبر ويسمع لكانه إزاء لغة
غير لفته، لغة لا عهد له بأصواتها، وأجرامها. فأدونيس
ينقض علامية النص ورمزيته ويحيله إلى صوت محض، إلى
لون محض.

إن العنوان يبشّر بمنظومة علامية ثانية يجترحها أدونيس،
لكنها المنظومة التي لا تحيل على الشعر، وإنما تحيل على
اللغة، مطلق اللغة. فأدونيس لن يبدع شعراً جديداً وإنما لغة
جديدة قد تكون خميرة جديدة... فطموح أدونيس لرقى من
الشعر وأبعد مدى.

أعطها ديكا وقل لها: طوفي به حول الزرع.
يسلم الزرع من الآفات،
وبهلك الزوان لوقته».

«خذ أظلاف الماعز، وقرن الأيل، واصول السوسن،
اسحقها جميعا من البندق،
يخر بها البيت،
تهرب الحيات، وجميع الحشرات».

«خذ قلب بومة كبيرة
شدّه الى جلد ذئب
علقه على ساعدك،
تأمن اللصوص وسائر الحشرات،
وتصبح مطعما عند الناس».

«اصنع من النحاس تمثال جرادة

جوفه،

ضع فيه جرادة، وسلّه بشمع
أدفنه يفرق الجراد ولا تعيش جرادة في ذلك المكان»

«خذ قليلا من حبة البركة،
وقليلا من اللسان
وقليلا من قشور الزنجبيل،
امزجها، وضع المزيج في طعام،
تحل في ما يأكله روحانية المحبة».
(الملاحه في علم الفلاحة).

إن النص الشعري إذ فسح المجال لنصوص أخرى تنوب عنه
وتقوم مقامه فإنه ينعى ذاته ويذوب فيما ليس منه، فهذا
النص إن هو إلا أمشاج من كتب لا تنتسب الى الشعر استعارها
أدونيس من كتب السحر والشعوذة يلتبس بتعاويذها فإذا
للنص، في بعض مقاطعه، أقرب الى «السميما» التي هي
التقرب بالأسماء والحروف، وغايتها في رأي ابن خلدون
«أحداث أمثلة وخيالات لا وجود لها في حقيقة الحس».
«أحداث أمثلة وخيالات لا وجود لها في حقيقة الحس» ذلك

إن القارئ ليخطئ إذا سعى الى البحث عن معنى في تلك
المقاطع ينبغي أن يستبدل «أسلوب المعرفة» بمنهج اللذة
فنحنفي بإيقاع الكلمة وشكلها، وطرائق توزيعها، وأصداها،
ونشيج عن كل رغبة في الفهم والإدراك، لأن المتعة في هذه
النصوص لا تأتي من جهة حضور المعنى، وإنما من جهة
غيابه، واحتفائه عن انظارنا. لكان الشاعر، إذا استخدمنا
عبارات «الارمي» يستغفر كل طاقات اللغة الاسطورية
ويوقظ الأرواح النائمة في الكلمات، فإذا الشعر يدهش ولا
يدل، ويباهد ولا يقول.

هذا الشعر يختبر، في واقع الأمر، طاقات اللغة يدفعها الى
المضي نحو الأبعد والأقصى والوقوف على حدود مستحيلها.
فهذا الشعر اللغوي، عن طريقه تفصح الكلمات عن تجريتها،
وتكشف عن مخزون طاقاتها. لكن الكلمات ههنا ليست أوعية
تحتضن معاني، وإنما هي أحجام وألوان وأجراس وأصدا
هل نقول إن الشعر يعلن يتمه ويصطفي له آباء جددا مثل
الرسم والموسيقى؟

إن المتأمل في هذا الكتاب يجد من النصوص ما يعزز هذا
الرأي ويدعمه، وقد أشار أدونيس في دراسات له سابقة «إن
الكلمة في الشعر ليست مجرد صوت له دلالة وإنما هي حضور
وكيان وجسم فالعلاقة القديمة لا قائمة بين اللفظ والمعنى
قامت مقامها علاقة جديدة تصل اللفظ بالحدس» فلم يعد
غرض القصيدة موصولا بما أراده الشاعر متقصدا، وما
أودعه النص متعمدا، ومن ثم لم يعد للمعنى وجود قائم في
النص سابق على القارئ في الرتبة والوجود... إن غرض
القصيدة يتمثل الآن في إنكاس كل الحواس واستنفار كل
الجوارح لاستقبال كل عناصرها ومفرداتها.

لقد حوّل أدونيس، مع عدد من شعراء الحداثة سمع المتقبل
بصرا، فبعد أن كان الشعر العربي فنا زمنيا نتلقاه عن طريق
الأسماع، أصبح مع هؤلاء الشعراء، فنا مكانيا نتقبله
بجارحة النظر. فالقصيدة لا تشغل، بعد الآن، حيزا في
الزمان، وإنما تشغل حيزا في المكان، مثلها مثل كل الأشياء
التي تملأ العالم وتسد فجواته.

ظلمسات

(من أجل الغوطة، وتحية لعبد الغني النابلسي)
«أبحث عن جارية عنراء حان نكاحها
عرها، وانفش شعرها،

هو معنى، فهم لا قراءة إزاء هذا النمط من القصائد لا يقوم على السؤال القديم.

— ما معنى القصيدة؟

وإنما يقوم على سؤال آخر هو.

— ما أثر القصيدة؟

هذه القصيدة الجديدة وشجت صلتها بحاسة النظر، والحال أن أكثر شعرنا أمس بثقافة الأذن التي هي ثقافة الخفل والرواية والذاكرة والهواتف... والانتقال من ثقافة الأذن، إلى ثقافة العين انتقال في طرائق تصريف العبارة، وأساليب الأداء وعناصر الإيقاع: فالقوانين التي تنهض عليها ثقافة العين غير القوانين التي تقوم عليها ثقافة الأذن، بل ربما اختلفت هذه القوانين اختلاف تباين واقتراق.

إن الكلمة في هذه القصيدة شكل ولون ونغم وظلال فهي العلامة التي تعمل على ذاتها قبل أن تعمل على شيء آخر خارجها.

على هذه الهيئة ينقض أدونيس مبدأ اعتباطية الصلة بين الدال والمدلول، فهو من خلال هذه الأبيات قد رآب صدعها الأول، ورتق فتقها الأصيل بحيث أصبح أحدهما يقول الآخر في قصائده... وبذلك تستعاد أسطورة البدايات حين كانت الأسماء ملتبسة بالأشياء والكلمات متزوجة بالموضوعات في وحدة لا تنفصم عراها.

هل لهذا الشعر قارئ محتمل يستكشف وجوه جدته، ويقف على خصائص تجربته؟

يتنبأ لي أن هذا النمط من الشعر لا يتجه إلى القارئ الذي ألفنا لأنه ينقض من أصل تكوينه كل علاقة تصل به، بل ربما نهينا إلى هذا الشعر إن هو إلا نعي لهذا القارئ الذي ظل مدار أمره، والغاية التي يجري إليها هي «الفهم»، وإذا علمنا أن بين عالم يلغي المعنى وعالم يعضده ويذكره فهما عزلة هذا الشعر وارتباك القراء أمامه

كل المنظومات العلامية قائمة على نشدان المعنى. فالإنسان، كما يقول الأنثروبولوجيون قد يحتمل شطف العيش، وكل ألوان الحرمان لكنه لا يحتمل غياب المعنى، لهذا كان تاريخ الحضارات الإنسانية تاريخ إضفاء المعاني على الأشياء. وإلى هذا اشار «ليني ستروس» حين قال: «إن العالم اكتسب معنى قبل أن يدرك الإنسان هذا المعنى... قبل أن يشرع اللوعي في معرفة الظواهر...» من هنا كانت الأساطير والتعابير السحرية التي حاولت أن تستعصي ذلك المعنى وتخرجه من حال

الكمون إلى حال الوجود... لهذا يعسر تقبل «شيء» بلا معنى، خاصة إذا كان ينتهي إلى منظومة علامية كاللغة ظلت، على امتداد تاريخها الطويل، تتواطأ مع المعاني تحتضنها وتقصع عنها، بسبب من هذا يشيح القارئ بنظره عادة عن هذه النصوص، وربما خلق عليها معاني لا تكشف عن حقيقتها بقدر ما تطمسها.

إن هذا الشعر الجديد لا بد له من قارئ جديد لا يرى الشعر زجاجاً شفافاً يبصر من خلاله المعنى، وإنما يراه زجاجاً سميكاً لا ينفذ إليه البصر، زجاجاً تملؤه الزخارف والألوان والأشكال فتتشغل العين بالصورة عما سواها.

هل يعني هذا أن أدونيس تخلى نهائياً عن المعنى وباتت قصائده، إذا استعينا عبارات «اللامر» «صامقة قدت من بهاض؟

إن تجربة أدونيس تجربة متنوعة، متموجة، متعددة، قد يركي بعضها البعض، وقد يرتد بعضها على بعض. وما هذه الأبيات التي ذكرنا إلا مقاطع في مجموعة تداخلت فيها الأزمنة الشعرية وتشابكت حتى لكان قصائدها متحدرة من مراحل في تجربة الشاعر مختلفة. لكن السلك الذي ظل ينظم هذه القصائد، على تباين أساليبها، وتعدد طرائق أدائها، هو دفع اللغة إلى أقصى حدود احتمالاتها «حتى تقول ما لم تتعود أن تقول» مما أفضى بها أحياناً إلى الوقوف على حافة الصمت، أي على حافة الفراغ، أي على حافة الموت.

إن الشاعر وهو ينجز هذا العمل إنما يسعى إلى إعادة دورة الخلق فتنبثق الأشياء من الأسماء، ويتحدد التاريخ من اللغة... لهذا يقر في هذه المجموعة «أبجدية ثانية» إنه «لا يكتب شعراً، ولا يكتب نثراً... فكأن نصوصه، ككل النصوص المعجزة، تنشأ بمعزل عن ذيتك الجنسين... فكأنها تنتسب إلى جنس آخر في القول لم تستتب بعد مقوماته، فكأنها تنتمي إلى «أبجدية ثانية».

في هذا السياق نفهم دعوة أدونيس للقراء إلى استبدال المعنى بالحدس، أي إلى استبدال نظام المعرفة بنظام العرفان، فقصاصه لا تستدعي ملكة الفهم، وإنما تستدعي ملكات في الإنسان أخفى وألطف... هذه الملكات هي القدرة وحدها على تقبل هذه القصائد حتى وإن انكشأت على ذاتها، ولاذت بالصمت.

على صيحة ... يَعْقِدُ جَمِيعَ آمَالِهِ

(بمناسبة صدور الأعمال الشعرية الكاملة لنزيه أبو عفش)

منذر مصري *

الشعرية، وجذبتني أمدي له قصيدة صغيرة، رغم أنني كنت قد كتبتها قبل تعرفي عليه بستين أو ثلاث :
(ارتفعني يا رجلي اليسرى وخففي عنك يا قريبتى على طرف هذا الباب.
الجاء.
نجوم هذه الليلة بيضاء
وحياة الكلاب قاسية.)

وكان الإدهام هكذا (إلى نزيه أبو عفش حسب العائدية) فقد كانت لا أكثر من قصيدة شقية بائسة، تصور لحظة شاعرية لكلب شارو، كان أيام خدمتي العسكرية في الجبهة، في حرب تشرين وما تلاها، يتبعني أينما أذهب، ولا يفعلها إلا عند فتحة باب خيمتي، لأنني عرفت نزيه، من بين عشرات الأشياء التي عرفته بها، صياداً أيضاً، يخرج للصيد مع عادل محمود وميشيل كيلى، وكان يربي في وكره في جادة الخطيب، المراب الذي كان يقطنه مع عائلته، ويستضيف به أصدقاءه وأنصاف أصدقائه، أكليين شاربين نائمين، ومنهم أنا، إضافة للقطط والسلاحف والعصافير، كلب صيد، كان يحلو له أن يشبهه بالشاعر من حيث استدلاله على الأشياء بالشعور لا

في زمن يمكن وصفه الآن ببعيد، أواسط السبعينيات لا على التحديد، تعرفت على نزيه أبو عفش، وصرنا كما يحدث دائماً بين الشعراء، صديقين منذ اللقاء الأول، وكان هذا عرف بينهم، يتبعه ربما عرف آخر أشد وطأة، هو أنهم، عاجلاً أم آجلاً، يتحولون إلى أعداء ! وإن ليس بالمعنى العام للكلمة !! لكن ذلك، أقصد الشق الثاني، لم يقع بيني وبين نزيه يوماً ولن ندعه يقع. فقد صمدت صداقتنا وبقيت حميمة كل ذلك الزمن، عابرة مراحل وأطوارا اختلف فيها الناس وافترقوا لأي شيء، وخلال تقلبات حياتية وأدبية لم تبق شيئاً على ما كان عليه. وأحسب أن ما ساعدنا على هذا، تلك المسافة، ذلك البعد، بين دمشق التي يقم نزيه بها منذ ما يقارب الثلاثة عقود، ولا يخادها إلا لأماء، واللانقية التي ولدت وعشت وعلى الأغلب ساموت بها، والتي لا أغارها أبداً. هذه المسافة هذا البعد، جعل من الغياب، محور الحاضر والثابت لصداقتنا. أي أنها كانت وما تزال صداقة مشاعر وأفكار، صداقة ذكريات قليلة ولكن مركزة، رسائل قصيرة، مكالمات هاتفية بمناسبة أو بلا مناسبة، سلامات ينقلها أصدقاء مني له ومنه لي، يورد اسمي بين أسماء قلة من الشعراء يطيب له أن يأتي على ذكرهم إذا تكلم عن الشعر السوري، أنكره دائماً كلما سئلت عن شعراء السبعينيات، واستشهد به لأدل على أهم وأخطر منعطف للشعر السوري.

لكن أغرب ما أدت بي إليه معرفة نزيه أبو عفش وصداقته هو، أنني عن قصد أو غير قصد، أحول، أرجع، أعيد له، أمر، كل ما يتعلق بأمر، يكاد يكون أكثر ما يتناقل ويشاع عنه، أي : اليأس ! كل يائس أنقيته، كل قصيدة يائسة أقرأها، كل خاطرة تمر في بالي، أو حتى مجرد المفردة، كان ينكرني به، وأقسم بأني لا أبلغ. لذا بينما كنت أعد مجموعتي الأولى (آمال شاقفة) للطبع، في إحدى الدورات اللبنانية، عام ١٩٧٨ على ما أذكر، الأمر الذي لم يتم، بسبب إغلاق الدار في السنة ذاتها بسبب الحرب، ثانياً، وبسبب حظي العائى، أولاً، في نشر مجموعاتي

* شاعر من سوريا

بالمعرفة ولكن ليس بسبب هذا فقط كانت القصيدة تكاد تكون كثيثة له، فقد كنت أشعر بأن القصيدة، يمكن أن تتخطى الطرافة الزائدة الظاهرة بها، وتجد معنى أعمق وأشد وقعا، بارتباطها باسمها. ذلك أن نوع أسماها، قسوته من جهة، وشاعريته من جهة أخرى، تنسج إلى حد بعيد، الصورة التي يستهوي أن أرى نزيه بها.

في حياتي، حدث ووصفت نزيه بأوصاف كثيرة، ومرة كتبت عنه قصيدة :

(بيمدة مطبقة قصدت إليك / ويحوج دخلت بيك / وقد أولمت لي / على مائدة عامرة بأطباق الخوا / بذل الحساء البارود واللحوم المطبوخة / وجبة سخية / من روجك الدسمة..)

ومرة قلت عنه :

(عصفور لا ينقصه سوى الريش)

ومرة :

(ملاك موت بجناحين ومنجل)

وقلت عنه مرات إنه مزاجي بامتياز، لكني يوماً لم أصفه بأنه يائس، رغم تلك العلاقة الحصرية التي ذكرت. ذلك لأنني يوماً لم أعرفه، يوماً لم أذهب إليه، يوماً لم يأت لعندي، يوماً لم أحادثه بالهاتف، يوماً لم يرسل لي رسالة، ووجدته يائسا. لكنني أعتقد أن ما يخلط على الجميع، أنه دائماً مستثار، دائماً نزق، دائماً برم، أو ربما يصح أكثر القول، دائماً متطرف. فنزيه كان وما زال الأشد تطرفاً بيننا. فهو من يتطرف في كل شيء، يتطرف في الإعجاب وفي الرقة وفي الحب وفي الصداقة، كما يتطرف في الإزدراء والغضب والكراهة والعداوة. كان لديه كما لدينا جميعا، لا... أكثر بالتأكيد، ذلك التضاد، في المشاعر، وفي الآراء، والانتماءات، وفي ما يظن البعض أنهم يعرفونه عنه، وفي ما يترأى لهم ما هو عليه. التضاد الذي كان نزيه يشق به، بلا هواده أحياناً، وبلا شفقة غالباً، شعره وحياته وروحه. مرة قال لي، في شأن لم أكن أعرف عنه إلا القليل، وكأنه يرد على آخرين: (سأظل أنا هكذا وسأظل أكتب هكذا، أعجبهم هذا أم لم يعجبهم !!) كان نزيه بهذه التضاد الظاهر والعميق، كجرح بليغ، يعمل خارجاً وداعلاً في أن يجمع شتاته ويكمل نفسه.

خلاف تلك القصيدة التي ذكرت، نزيه رجل كريم في كل شيء، ولكن ليس نزيه أكرم مني في إهداء القصائد ! (في أمال شاقة) أيضاً سطر آخر، يذكرني بنزيه. وفي أسمية لي مؤخره، قرأت هذا السطر وأهديته له :

(أشد ما أكرهه في اليأس / .. سهولته)

لكن يأس نزيه، أعلم، لم يكن اليأس الذي عنوته. لأن يأسه، الذي يتقنى به في شعره ونثره، لم يكن من هذا النوع السهل الذي لسان حاله : حسنا، لا بأس، لا مجال لفعل أو قول أي شيء، كل شيء انتهى. ها أنذا أعلن هزيمتي وأرتاح، وكفى الله المؤمنين شر القتال. يأس نزيه بقول بالمقابل : حسنا، لا بأس، وصل كل شيء إلى الحد الذي لا مجال لي لتحصلي، وما عاد ينفع معه صبر أو حتى أمل، وقد آن الأوان لأصرخه، آن الأوان لأفجره أو أنفجر.

يأس نزيه أكرهه بدوره.. لأنه صعب، شديد وصعب، لأنه يأس مقاتل، لأنه يأس مقاتل. نزيه، كما في شعره كما في زواياه الصحفية، يقاتل بجيأسه، يأسه سلاح من أسلحته. من تلك الأسلحة التي تخاف منها بقدر ماتخاف على حاملها. وهو بمعارك وجروبه الصغيرة والكبيرة لا يفكر بنصر أو مجر أو أي نوع من أنواع الفتنمة، بل العكس، أحسبه يفكر أكثر ما يفكر، كيف يخسر وينهزم. الحروب الخاسرة هي حروبه المفضلة، والخاسرون والمهزومون لا المنتصرون هم فريقه. هذا كان تفسيره دائماً لدفاعه عن شعري وحبه لشعر أختي مرام وشعر دعد حداد، تلك المرأة التي أعلم أن أكثر ما اهتم به في شعرها، أنها، على حد تعبيره :

(إنسان بلا مصير).

ماذا.. من.. يحارب نزيه بيأسه ؟ ماذا.. من.. يحارب اليأس بنزيه ؟ الآن وكأن كل شيء يجري في سياق طبيعي، سأقول لكم من هم أعداء نزيه أبو غفش الذين قضى حياته وهو يشن عليهم الحروب ويوجه لهم اللعنات والشتائم ! إنهم : للطاغية الذي أشبعه نزيه ضريباً بقصاصه، ولو كان هناك قصيدة قاضية، لما بقي لنا طاغية على وجه الأرض، غير أنه : (جبانة رصاص لا تملأ نقياً في قلب طاغية) كما يقول نزيه، أمريكا التي أشبعنا نزيه، لأنه راح يطعمنا هذا لعقود، من إعلانه كرهه واحتقاره لها بكل وجوها، وبالتالي لم يخفف من غلواته هذا إعجابه بمارلون براندو مثلاً، إلا أنه بالمقابل لا يوفر شيئاً من عدائه للعرب العربيين، نحن، والشوار الثوريين، نحن، والشعراء المجاعين، نحن، والحكوميين بالأمم، الذين سرهم هذا الحكم المؤبد، وراحوا يزينون حيطان وشوارع زنزاناتهم بالفتات وشعارات وأشجار وأكاليل زهور، ويعتبرونها أوطاناً يتباهون بها. وكان زنزانتنا، أوطاننا، أشياء تصلح للمباهاة، نحن..

في شعر نزيه ومقالاته ومقابلاته الصحفية على قلتها، هناك آلاف الشواهد التي ترينا من يقدف عليهم نزيه فاكهة شجرة شعره اليانسة، ولماذا وكيف. ولكني سأورد واقعة، أظن لها دلالاتها الخاصة والعامة. وكان ذلك حين رأيت اسمه، لا أذكر منذ كم سنة، على الياقظات التي تعلل أسماء الشعراء المشتركين في مهرجان المحبة، الذي يقام في اللاذقية، مدينتي، ولكني بالتأكيد أذكر أني، مثل للكثيرين، اندهشت لهذا، إن لم أقل شيئاً آخر. لأن نزيه، إذا كان لواحد في المائة مما قاله، أو كتبه أو عرفته عنه، معنى، ليس مكانه هكذا مهرجانات رسمية واحتفالية، تقام بها الأسماء الشعرية والندوات الأدبية بالجملة، وذلك في الصالات الرياضية الصغيرة، المزدحمة بالصور والشعارات أكثر منها بالناس، أمّا الحفلات الغنائية فيخصص لها الملاعب! ولكني، أيضاً مثل الكثيرين، سرتي أن تتاح لي الفرصة لسماعه، فذهبت خصيصاً لأحضر أمسيته. وبعد لا أدري من بين الشعراء، ربما جوزيف حرب أو ربما جوزيف حرب جاء دوره بعده، سبعت الدكتور نبيل حفار، العريف الثقافي الدائم لمهرجانات المحبة آنذاك، يلطف اسمه. عندها قام هذا الرجل النحيل ببطء وصمت، قام ومشى أمامنا بلحيته التي وخطها شيب قليل، ويجسده الضيق وروحه الشاسعة، وما أن أخذ مكانه على المنبر، حتى راح، بدون أي مقدمة، يقرأ، بصوت متهدج عميق، قصيدة واحدة طويلة، تبدأ ويتكرر بها كلاً من السطر التالي:

(من أين يأتي كلُّ هذا الصبر كي تبقى على قيد الحياة)

وهي واحدة من أشد قصائد نزيه، وربما من أشد القصائد في العالم، قاتمة تصوراً هذا المشهد، أمام مدعوي الصفِّ الأول والثاني والثالث! بين تلك الصور، تحت تلك الأضواء، وحوله تلك الياقظات، وفي هكذا مهرجان، هذا الرجل، هذا الشاعر النكد، هذا الملاك الساقط، يفتح يديه على مدامها وكأنه يجاري مسيحاً صغيراً يصب، ويقرأ هكذا قصيدة! بعد الأسسية التفتية، كان مكفهاً. لا أدري لأي سبب، سألته وقدم لي تفسيراً لم أفهمه، اتبعه بختائم ولعنت. أظنهم اضطروه، على نحو ما، خجلاً، أو تهذبا، لم يستطع أن يقول لا، لقبول دعوتهم للمشاركة، مرةً أو مرتين، وفي كليتهما قام بذات المسرحية ربما قرأ ذات القصيدة أو قصيدة أخرى تعادلهما حلقة. وبعد هذا، هم على مايدو، من رأي، رغم ما يعنيه أن يكون اسم نزيه أبو عشق من بين أسماء ولجبتهم الرسمية، أنه ليس من مصلحتهم أن يدعوه. أما ما حدث في آخر

مهرجان، وبعد انقطاع طويل عن المشاركة، فقد ورد اسمه في الإعلانات والبطاقات، لكنه لم يأت!

أختلف عن نزيه بأشياء كثيرة، بل ربما اختلف عنه في كل شيء، هو الذي كان يقول لي: تصور. هناك من يكتب شعراً يضحك: بريداً... هل هناك شعر يستحق أن يسمى شعراً. يضحك؟! وأنا من كتب (في بيروت سباح كالإنجليز) و (رغم أنفي) و (بوليفيزات) وهي قصائد يصعب اعتبارها ساذجة، وبعضها يحوي نكات مهذبة وأحياناً غير مهذبة! كما هو عنوان آخر كتبه، على نفسه وعلى ما أل إليه البشر والأرض والعالم. وأنا من يبحث عن إله صغير، ليس له اسم، ولا غاية له بأن يعجبه أحد، يرقص ويغني ويضحك، ليسعد ويضحك الناس والشجر والبهائم!

رغم هذا، لا أرى أن كلا منا يقف في جهة مقابلة، بل كلانا بالتأكيد، لولا ذلك ما بقيت صداقتنا كل هذا الزمن، يقف في ذات الجهة، على ذات الجانب، بل في النقطة ذاتها أيضاً، ولكن كلٌّ منا يدير ظهره لأخيه ويفتر باتجاه معاكس! أنا إلى شمس تشرق، ولكنها لا ريب ستغرب، وهو إلى شمس تغرب، لكنها ستعود لا ريب وتشرق

وهكذا فإن يأس نزيه ليس يأساً. هذا ما أعرفه، وهذا كل ما أردت قوله. ذلك أن هذا اليأس بعينه هو من يقول لنا عن نفسه، «على صنيحةٍ بشرٍ / يغدو / جميعُ أمالي»...

نزيه أبو عشق

١٩٤٦- ولد في بلدة ممرزيتا بسوريا
بقدم في دمشق منذ الستينيات
متزوج وله ولدان: عمر وكنان
عمل مدرساً في مناطق عدة، ثم نال إلى وراثة الشؤون الاجتماعية والعمل / قسم الدراسات / ومنذ بداية التسعينيات عمل في وزارة الثقافة / دائرة التأليف والترجمة / وعمل اليوم مديراً لتحرير مجلة المدى
أعماله

- ١٩٦٧- الوجه الذي لا يغيب / طبعة خاصة
- ١٩٧٠- وثائق وأطراف من الغروب والسمائل / دار الأجيال / دمشق
- ١٩٧٠- وشاح من العشب لأسماء القتلى / اتحاد الكتاب الفلسطينيين
- ١٩٧٢- حوارية الموت والخيال / اتحاد الكتاب العرب / دمشق
- ١٩٧٨- أمها الزمان الضيق أينها الأرض الواسعة (يقضن أول قصائده الثورية) / اتحاد الكتاب العرب / دمشق / طبعة أولى، ومؤخراً صدر من دار النهار / دمشق / طبعة ثانية
- ١٩٧٩- كم من البلاد أينها الحرية (قصيدة طويلة طبعت وحدها في كراس) / دار الحقائق / بيروت - دمشق
- ١٩٧٩- تعالوا نخرب هذا اليأس (نصوص) / دار ابن رشد / بيروت
- ١٩٨٠- الله قريب من قلبي / دار الحقائق / بيروت - دمشق
- ١٩٨٢- بين ملائكين / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت
- هكذا أتيت هكذا أمضي / دار الكلمة / بيروت
- ما ليس شيئاً / دار الملتقى / قبرص
- ٢٠٠١- ما يشبه كلاماً أخيراً / دار المدى / طبعاتان
- ٢٠٠٦- أهل التناوب (نصوص) / دار المدى / دمشق
- ٢٠٠٦- الله يبيكي / دار المدى / دمشق

نثریات الیومی وهلامیة الأنا عند سعاد الكواری

غالبية خوجة*

جرب النص أن يجعل الصورة الشعرية تتخلّى عن ذاكرتها فيه - في النص -، فإننا نرى الصورة كيف تتواشع برؤوس الآلام المتحركة في الدلّين متواريتين في البنية العمقى (صلب المسيح) و(صخرة «سيزيف») وقد تترك الصورة أبعادها المتحركة كاشرة تدلّ على (الصلب) وقد تترك ملفوظة بعينها كدليل على (سيزيف). (الصخرة، مثلاً، تلك المفردة البارزة من أصوات الذات في قصيدة «شخرة» ص (١٤) - مجموعة «وريدة الصحراء»

أكان لا بد أن تُرحّل الصخرة لتخرج العنقاء ثانية وتسكن؟ تتراكب مسنّات الرمز مع حركتين رئيسيتين (الموت) و(الحياة) تراكبا يتألق فيه (الاستفهام) بمستوياته المغلفة: استفهام الوجود، استفهام التفتت، استفهام العناصر، استفهام الغياب، استفهام التكوين، استفهام اليوم، استفهام الفلق والحزن والبحث والغوف والثرق والضباب... (من أي رحم خرجت؟ أمن هذه للصخرة تشكّلت وتكونت؟ أم أنفسي نبات شيطاني بذرت الرّيح؟ ص (٢١) - مجموعة «وريدة الصحراء».

وتساهم الشاعرة في انقسام روحها واستفهاماتها متجولة بين (الغضب) و(الجفاف) بين (الصخرة) و(العنقاء) بين (الرماد) و(الواقع) و(الطمع). (أبذر روحي في حديقة جرداء، ثم اجلس على عتبة انتظر قدوم جنازة لأتوه وسطها. ص (٢٠) - وريضة الصحراء). ماذا لو توقفت الحركة القولية لهذه الصورة عند كلمة (جنازة)؟ لكانت قد تخلصت من

أسابق طائر الخيبة

وافقد ملوحيين الضوء الى أنفاق بلا نهاية

أنتقل حتى تدق أجراس القهامة / ص (١٥) مجموعة (باب جديد للدخول).

تضرس حواس العناصر في تجربة الشاعرة حضوراً يتعلّق بجميعية (الأخر) سواء كان هذا (الأخر) هو (الأنت) أو (المكان) أو (الطمع). وتتفاعل ثلاثية عناصر (الأخر) مع «اللحظة» الشعرية الشفوية كالماء، البنية على سريّة واضحة (كما في قصيدة «باب جديد للدخول»، أو البنية على صور بارقة تظهر في القصائد لترفع توترات الحالة والعلائق (بعد) و(قبل) الانسراحات، أو لتشكل هذه الصور البارقة (قصيدة) تحزم مدلولاتها بايقاع الضوء الداخلي المرحوح بالوجود كما في قصيدة (اختناق / ص (١٤)) من مجموعة (باب جديد للدخول) وقصيدة (حالة / ص (٢٢)) من ذات المجموعة، حيث تتراكم اشارات الداخل في حركة جوانية من (الذات) تمثّل (الترداد) نحو (الذات) يتشابه مع العالم الموضوعي بطريقة فنية. وقد تدبني ثلاثية (عناصر «الأخر») مع بعدها الرابع «(الأنا) بكيفية متمصلة من الذات الشاعرة بهيئة (بوح انثوي) يشاكل الیومی المألوف بالروح اللامرئية وألها المتجذر كلطف اول لعلاقة تتشاكل مع طرفها الثاني المختزل بر(الحب) والمعاناة من (الحب) كل(فراق) و(سلطة) و(ضجيج) و(صمت) و(غضب) و... الخ.

تغلط ضمائر الموجودات بعلائق خاصة مع (الأنا) لتصير (لوحة مشهدية) ساكنة أو متحركة، أو لتصير (أثراً ملحماً) متباطئ الإيقاع نتيجة وقوع النص في مطبات التفسير والاستطالة، أو لتصير (قصيدة) تنثر (الذات) في (عمق الذات) أو في (قاع البحر) أو على (أفصان من اللغظة) أو في (مكانية حلمية) تستند على مكانية (المحور) حيث تنموضع (الذات) في (نقطة ضوء هاربة) أو، في (الأرض) أو في (السراب).

أنا النیمة العابرة / أمر على أرضه، فلا نوري يصل / ولا أناري تبقى، / ص (٨) مجموعة «وريدة الصحراء».

وتتجزع تلك الآثار الى (طفولة الآثار) بطريقة (فلاشباكية) تمزج (العدم) بر(الريح) كاشفة عن (سيرة) كل من (الأم) و(الأب) و(طفولة) (الذاكرة) المنبثقة من (الذات). (أسي كانت ضاسعة كالعدم -) فامتدني حناك أبتهال الريح. أبتهال الأم امتدني حناك. فربما أفضاً بلحظة. / ص (١٤) من مجموعة «وريدة الصحراء» وإذا ما

* شاعرة وكاتبة من سوريا

الاستطراد والشو الذي أوقع الصورة في الشرح غير الضروري، وتتوالى معطيات الرواية بين القصر كفعل منبسط حيناً، وكبد درامي حيناً، وبين الابتعاد إلى كثافة الحالة الراقية في الوصول إلى (الخرافة) و(اللمعة) و(السوريالية) و(الصوفية).

فألي أي مدار فني استطاعت هذه الرغبة أن تصل إلى حضورها المرغوب؟

ترتكز المغيلة الشعرية على (بعثرة العناصر) وعلى (بعثرة الموجودات) ابتداءً من (الواقع) و(الذاكرة الذاتية) عبوراً بـ(الحلم) المنقول إلى الورق ببهية (سفر) و(رحيل) و(مشاهد) تمارس فيها الحاسة البصرية ظهورها التصويري مثلما تمارس حركتها الانقلابية في حاسة سمعية: (البحر باح بأسراره وترى على كف مقطوعة) الكواكب اصدم بعضها ببعض / ها هي المدينة ترقص على أنفام غجيرة. ص(٢٢) - وريئة الصحراء).

كما تركت البنية النصية على التمسك بعنصر ما، أو رمز ما، مثلاً (الصحراء) أو (الشجرة) فتيماً بوصفيتها جزءاً جزءاً مثلاً ما ورد في مجموعة (بحثا عن العمر) الصفحة (٣٠): (الشجرة الوافقة على حافة الغيب، انشنت، سالت إلى الخلف، قليلاً كأنها على وشك السقوط، أوراقيها العريضة تأكلت، أوراقيها اللامعة بهتت، طلى عليها الاضراس). ونمثل لذلك أيضاً ومن ذات المجموعة بالصفحة (٩٦) حيث نلاحظ ويوضح كيف تم الاعتماد على (الجملة الطويلة) ك(حدث) متوالد عن (حدث) لا ينجر حضوره إلا بجملة طويلة لاحقة. وهذا ما سبب غفوتها جوهرياً في النصوص، وجرفها أكثر نحو السردية المباشرة والتسيلية، والسردية التي تتلذذ فيها الاجناس الأدبية من رواية وملحة وقصة ومذكرات وخواطر ويوميات رخيصة شعرية منقسمة إلى (صورة شعرية) و(مقطع شعري) و(حالة شعرية).

ومن يقرأ نصوص (سعاد الكواري) يرى كيف يتحول النسيج البنوي إلى سردية منثورة تشبه القصة الحديثة: (قصة الحالة) و(قصة ما فوق الحالة) والذي يشغ للمكتوب هو الحالة الشعرية الكلية التي تنثر الذات والذاكرة والسيرة واليومي والمعاش والمخيّل والمفاسيل والموضوع والموجودات الذاتية والموضوعية وتحركها بين البهية النفسية والبيئة المحيطة الأقرب إلى (الصحراء) وكأنها، والأقرب إلى المدينة بحلولاتها الحديثة ومفانقاتها بين (الغرفة) و(المكتب) و(السيارة) و(الرمال)... إلخ؟

اذن، تغلب على النصوص الحالة الشعرية. أما، ما مدى الحركة الجمالية للبناء الشعري؟ فهذا شأن آخر تعتمد فيه الشاعرة على اصطدام الأشياء المألوفة بسفيلتها لتمنعها علاقات شعرية تنسجها بجمال مددة تعرف كيف تحكي عمّا يجول في الذات، فتنبسط وتصف وترتكز على أعرف التشبيه أو على المضاف والمضاف إليه، وأحياناً أخرى، تهرب من توقعات المحكي لتصبح حركة شعرية مختزلة.

ولو سألنا الشاعرة: لماذا تكتبين؟ لأجاب: لأبوح مرة، أو لأقفض، كما في قصيدة (الفضفضة) / ص(٧٥) من مجموعة

«وريئة الصحراء» / أو، لأجاب: لأنني أتماء. من أين أتيت ولماذا؟ كما في هذه الصورة: (أنا القادمة من ملحوظة العدم. ص(٩٨) - وريئة الصحراء) أو لربما ردت عليها بهذه الصورة المركبة: (عندما جهست البحر في كوب، ثارت الأنهار واعترضت طريقي وسامعتني، فكسرت الكوب، وتركك البحر يفرق العالم ويفرقني، ص(٩٨) مجموعة «بحثا عن العمر»).

والواضح أيضاً، أن بنية أغلب النصوص تغير مطيبن.

١ - مطب هوائي يحطم النص لأنه يسترسل في الاستطالة والوصف والتصوير الجامد، والحركة المألوفة للمكتوب الذي يتوازي فضاءه الدالي مع الدالي تطابقياً

٢ - مطب شعري يختزل الحالة بتوترات صورية، مثلاً، هذه الجملة الصورة الواردة في الصفحة (٢٨) من مجموعة (بحثا عن العمر): (ما قالته الشمس لمدائن الغموض) التي تفتح آفاق اللامكتوب على تداعيات العقول المنبع المختصر بلغة (الشمس) واحتمالاتها القولية والتمسك على الضد الجميل = (الغموض) ببنيانه المصح به (مدائن). وقد يحضر المطب الشعري بهيئة مقطعية تشبّك فيها (صورة الرؤيا) مع (صورة الرؤيا) جاعلة من المشهد حركة نازحة عن الواقعيين الجرائي والبراني، وأمثل لذلك بمقطع من مجموعة (بحثا عن العمر) التي هي عبارة عن قصيدة واحدة.

سأترك فراشي لمجان جانباً / وأسكن بين أزقة مفسولة بالصمو أبها البرق. / ارتد حقول الكأبة / وأنزل من فوق ظهر النهار / اخلع رداء الرؤيا / مع اليس قميص للتفيل / أمح خطواتك التي تبغني / ص(٣٤/٣٥)

وقد تتحرك الشعرية مستندة على تجسيد المجرى كما في الصفحة (٢١) من (وريئة الصحراء) حيث (الرغبة) تتشخص في تجويفات (الضمير المهابط): (أيتها الرغبة المجنونة لا تلتحمي هذا الأفق، اقضي ذاكرتك في اليم، ولا ينتهي الصراع مع (الرغبة) و(الذاكرة) و(اليم) كمدلولات لدرامية الأعماق لأنه يستوطن في (معاش النصوص) ضمن شبكة تحويلية تصبح فيها (الرغبة) سرايا، وتصبح (المرآيا) ذاك (البياض الفاعل) الذي يعكس ما يسمى (الأنثا) ولا يعكسها في ذات الوقت. وفي هذه النقطة التقاطعية حيث (الانعكاس) و(الانعكاس) تدبر النصوص من (المرآيا) ك(مكنا) إلى (المرآيا) ك(مخيلة) وهذا ما تنجزه بطريقة ما قصيدة (نكتن آخر حقة فرح أو رشة حلم / ص(٢٨) - وريئة الصحراء) أو قصيدة (ملاك) / ص(٣٤) من ذات المجموعة) لتي تلعب فيها الشعرية نور الرابط بين المسرود والحالة والسكون والكلام والأشياء والعمق السيولوجي المحدث بين (الأنثا) ك(مخسور) و(غياب) وبين (الأخر المذكر: (كيف أصبحت مسالماً، شرساً، رومانسياً، قاسياً / ص(٢٤) - وريئة الصحراء) وبين (الأخر ككيونة) كما في الصفحة (٨٠) من مجموعة (بحثا عن العمر)

أنت هنا / وأنا لا هنا ولا هناك. / عطارد، المشتري، المريخ. /

عطارد / المريخ / الزهرة / الأرض حجر ساقط وتجول هذه (البيئتين) من جهة تنبؤية ثانية، في مدلولات البحث

(الأعماق المزبوجة):

١ - أعماق الذات الشاعرة في زخم الصراع مع نفسها ومع العالم
٢ - أعماق اللحظة الكونية التي تتبلع الظلال والأشياء والضوء= (اللقب الكوني الأسود). كذلك تضمهر هذه الدائرة (متوالية الليل والنهار) ومتوالية الحركة في (الدخول) و(الخروج) و(الانفتاح) و(الانغلاق) إضافة إلى قولها الصريح بـ(المركبة الثابتة) لـ(الذات الشاعرة): (وأنا مبروطة في عنقها) الدالة على الذات الأولى المتأرجح في تناقضات الحركة وتضاداتها تبعاً، والذي لا تحسمه سوى الجملة الأخيرة للمشهد: (وفي يدي تشتعل الشمس).

قري، هل يثبت الاشتغال عند هذه الحركة؟ أم أنه يصنع لنفسه فخاً من أنسجة (الوقت المتجمد) الذي نراه في هذه الصورة من مجموعة (بحنا عن العمر) ص (٢٣). (الوقت شمال مزيف لقيامه الريح، الوقت نافذة؟) إن الشاعرة (الكواري) تنوس بين الحيز الزمني المشع والحيز الزمني المتجمد نوساً يتخذ هيئة (هلامية الذات) وحركات إيقاعاتها الوجودية المتحولة إلى (زويان) أو (تلاش) أو (اندغام) أو (حضور صهراوي) أو (انبعاث) أو (جراح) أو (عزلة) (أترنح) كالشمع في هيئة اللؤلؤ ثم أدوب على حساب الريح/ ص (٥)- مجموعة «لم تكن روحي». وعندما تتضارب عنانها (الزويان) الموجودة في هذه الصورة من خلال دلالات (الشمع) ومصير اشتغالها (الزويان) كطرف أول يوازيه الطرف الثاني المؤلف من دلالات (اللؤلؤ) / حساب الريح). فهل ينتهي (الزويان) كحضور مثلاً وكغيب مثلاً في هذه الحركة؟ إن (هلامية الذات) ترغب في (الانفلات) من العدمية بطريقة (عدمية متجددة) تمثل (هامة الانبعاث) المركونة في خاتمة (بحنا عن العمر) ص (١١٠) المبنية على تحولات (الموت كجسد إلى (روح أخرى) يشتمل خصبها (قلب الأرض/ الحقول الفيافي/ أشجار الأبنوس: (حين يأتي الموت، سأسبقه إلى قلب الأرض، سأدثر بالحقول، بالفهافي، فربما نبئت تحت رأسي أشجار الأبنوس). ولو تسلنا قليلاً خارج النصوص إلى لوحة غلاف (بحنا عن العمر) للفنانة (نوال الكواري) لرأينا كيف يمثل الرأس انشطاره المتمازج بين العمق والعمق وبين الرفض والهذيان، وبين التجلي والغماء

أما عندما سنعود إلى داخل البنية القصيدية لنقرأ (ألوان الروح) في مجموعة (لم تكن روحي) فأننا سنكتشف هلامية الذات وتشكلاتها المختلفة عبر مستويات لم تبتعد عن العادية والفنية المتواترة في المجموعات المقر (باب جديد للدخول) وروية الصحراء/ بحثاً عن العمر) التي تدفعنا إلى تكثيف رؤيتها بالنقاط التالية

١ - الاعتماد على (الصورة المشهدية) التي تلتقط الهامشي اليومي المتضالك مع الذاتي بتقنية تتراوح بين:

أ - (التقنية التصويرية الثابتة) = (الصورة الفوتوغرافية) التي تصف موضوعة العناصر وتسجلها وتنقلها كما هي موجودة في الواقع وتوظفها كحافز مكاني فقط، أو كحيز يقبل إسقاط الحواس على سكون: (أتأمل تلك المقاعد من خلفنا وهي مرصوفة بانتظام/ ص (٥) / (الستانان وهي تصيح وتسكب ألأمها- ص (٥)).

المرتكزة على الموروث الجمعي الإنساني المفلوط بعدة رموز، أذكر بعضها الوارد في مجموعة (بحنا عن العمر): (السنطور/ هوميروس/ هايدرا/ هرقل/ أوقيديوس/ بوذا/ التينين: -) وتأتي هذه الرموز ذات إيقاعات استرجاعية في القارئ، تقوم على تضمين الاسم أو الإشارة إليه، أو التعريف به.

ويساهم (الحلم) في البحث عن نفسه، أي عن (الحلم) في سرابيات الواقع التي تتخلص منها الشاعرة مؤقتاً بصور مخيلتها تشكل البديل الاستعاضى عن اللحظة المحطمة: (استطيع أن أنحت من الفراغ حضناً دافئاً وأسقط بداخله. ص (٥٨/ بحثاً عن العمر).

وتكتسب أشلاء اللحظة يتوأمض بذكرني بـ(الوركا) مثلاً (قصيدة «اختناق» مجموعة «باب جديد للدخول» ص (١٤))

يا فقامات الهم/ زحزح زبد السواحل/ وارتمطن بالمركب/ فربما هبط النسيم/ ربما هبط.

ربما العلاقة بين (الهم) المتحول إلى (فقامات) وبين (زيد البحر) كهواء وماء وبين (إيقاع) فعل (الارتطام) وحركة (المركب) هي التي تفتح كـ(باب وحيد) في الأبواب المغلقة في مجموعة (باب جديد للدخول) حيث (إيقاعية الانتظار) المكروعة مرتين (ربما هبط النسيم/ ربما هبط) تمنح التواتر الدرامي للقصيدة والقارئ والشاعرة من خلال التحرك من ذروة الإيقاع الذي تبدأ به القصيدة إلى ذروة التباطؤ الذي تنتهي به، وبذلك يتحول (الاختناق) كمشهد شعري تتلاطم فيه الحواس إلى (لحظة مفتوحة) على هجتين:

١ - جبهة حطام اللحظة ويقايها بعد (زحزح) ارتططن.

٢ - جبهة الهدوء العالم وعودة النفس الذي يخفق العنوان= (الاختناق).

وإذا ما انتقلنا إلى مجموعة (وريفة الصحراء) لقلنا بأنها (قصيدة واحدة) رغم العناوين الفرعية، وعندما نفعل ذلك، فلابد لنا أن نبحت عن مدلولات (الصحراء) في (ذاكرة النصوص) لنكتفي أنها إيقاعات متساردة ومتواصلة لا تفرج عن (صخرة الأعماق) الراضية والماكئة بين شبكة هذه الدلالات: (الفضوى/ الريح/ الرجال/ النساء/ المرايا/ الشوك/ السؤال/ اليم/ الأشعة البنفسجية/ الدخان الومعي/ المدينة الأناسية/ الجنة الطرقات/ الجسيم/ القهوة/ الصباح/ المساء/ الحمامة السوداء/ السراب/ المساء/ الظلال/ الحواس/ الوديان/ الأعشاب/ الأستاذ العجوز/ الكون) وكل ذلك يتراكم بانسباط أو باهتزاز في (حالة تكوينية) تنطوي فيها الأشياء بـ(لؤلؤها) و(نهارها) و(أسها) و(حاضرها) تشخصها الشاعرة وتجعلها: (نائرة) معادلة للخروج والدخول، للشرق والغروب، للموت والحياة، للانجذاب والانجذاب، لنقرأ من (وريفة الصحراء- ص (٥٩)).

أصل الدائرة وأخرج/ فتصلب الهامية. الهامية العميقة/ تتبعل كل الظلال ولا تبطلني/ الدائرة تفتح/ الدائرة تنطلق/ وأنا مبروطة في عنقها/ وفي يدي تشتعل الشمس

تدور حركة الأزمنة الداخلية والخارجية دورانا مركزيا ينشئ زمنيته التشكيلية كـ(نقطة) هي (الهامة) الرامزة بشكل أو بآخر إلى

(ب) - (التقنية التصويرية المتحركة) = (الصورة السينمائية) التي تلحظ الفضاء وتمتدحه الحركة المنقطة في المسافة والزمان والمكان مشبعة علائق بين الذاكرة والوجدان والحلم والمعاش (مبعد في الظلام، وردة في الطريق، أجود من ثلة الحزن والخوف، من سرمدية هذا الحصار، المنارات مدسوسة في سلال، وقط عجوز يحدق بي).

ج - (التقنية الجالية) المرتكزة على الإيقاعات الحركية للعبة وانجازها شبكة علائقية لا مألوفة تستند في تكويناتها على المتشكل من (هلامية الذات) ك(ذات موضوعي) بنياني ضمن إيقاع سردي دراسي ينجز فضاء متسارع الدرامية أو فضاء متباطئ الدرامية، تبعاً لكثافة الصورة الشعرية أو لحالة تمددها: (انني) أتبخّر كالوجه، مغرمة بسرابي، ونزفي، بأطراف اسطورتني، حين تولد، في رثة متحجرة. ص(٢٢).

٢ - الارتكاز على (الصورة الحكاية) التي نجدها شكل (القصيد الواحدة) ك(وحدة كبرى) ربما تلمس داخلها - أيضاً - تقنيات (الصورة المشهد)، وربما نستقوي (شعري السرد) في (الصورة الحكاية) من خلال اتكائها على الوصف الخارجي والذاتي بتقنيته الثابتة حيناً، وبتقنيته المتحركة حيناً.

٣ - ظهور (التقنية الأكونولوجية) التي يتلاقح فيها عنصر من العناصر بشكل خطي، تنابهي، مطبوف، ومتسلسل، مثلاً، على صعيد (الفعل) نلاحظ كيف تتوالى الحركة الفعلية (للسان) في قصيدة (وجعي رماد): (الستانز تصيح/ وتسكب/ ثم تلتقط/ تهرب/ تتكسر/ وتحاول/ تتلوى...) ص(١٦).

٤ - الاحتفاء بـ (الحالة البرزخية) لعناصر الحالة الشعرية: (الحدائق/ الغرائب/ الفسوة/ الانكسار/ البريق/ الوحشة/ الوجود/ السراب/ الماء/ النار/ الحطام/ المدائن...) الخ.

٥ - (سرلة الأبعاد) تتحرك غرائبية البنية الصورية في شبكة تخالف حضور الموجودات بحضور لا مألوف يمر إليه اليومي العادي ليحول الى يومي غير عادي، ينتج عن مخادعة الأبعاد سواء بمرآكية الجزئيات التي لا تتناغم تركيب نسج، أم سواء بتضخم الحالة بغية الفزوح نحو خرافة الواقع المعاش والهروب من المعاناة.

وحيدة وظلي الأكثر مني وحده/ يتسكع في مدن بلا تاريخ/ أنا وظلي كلانا يبحث عن الآخر/ كلانا ضامعان والكون أضيق من ثقب ابرة/ ص(٢٧/٢٦) من (ورقة الصحراء). تنقسم (الأنثى) على ذاتها متحولة الى (ظل) و(هلام) و(أحمر ضياع) و(حركة تقلص) ما تزال (تضيق) على (الذات) بجراحها وإحلامها وتدابيعها الرغابة بغضاء أكبر من الكون لم تستطع إنجازها حتى (القصيدة). ويأخذ (القصيدة المكتوب) أبعاداً من هذه السريالية البسيطة ليعكس (الشعرية) برهافتها وأثوية تكوينها المصرية على (تدوير اللحظة) بـ (أكورية) تبدأ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث تبدأ معتمدة في ذلك على الهياكل المختلفة لـ (الدائرة). (ثقب ابرة/ الدائرة/ خاتم الكون/ الليل والنهار/ اللاشيء واللاشيء)

بريق يثرثر في الصالة الموحشة/ خاتم الكون/ يرسم فوق ملامحنا/ صرخة ميتة/ ثم يفتك بالذاكرة/ الأصابع/ تشنك الآن في / لعبة مأكرة/ كل شيء هنا صامت/ ص(٧)/ (لم تكن رويحي).

يتحول (خاتم الكون) الى (توقيع) ينقش (القدر) و(الأثر المدلولي) الدال على (الرسم) بين الطرفين: (الغامد) و(ملامحنا) وما بينهما من (فضاء حركي) تتعلمص منه (حياة) الانسان و(موت) و(الأحداث) التي سيمر (بها) و(منها) الى (البرزخ)

وتتداخل الاسئلة مع الواقع المباشر، ومع السيرة الذاتية في يومية قصيدة (وجعي رماد)، ويتسم هذا التداخل بالانسياس الذي لا يخلو من ميكانيزماته الا عندما تبرز (الفعلية) لشخص الأشياء وتختص في علائقها.

(ركبة البحر) ولتستبدل تجليات الحضور بتجليات العدم التي تستدرج الانوجاد بدما من القاعدة = (الجنون الجميل). (يجنوني أفضش أعماقهم/ ص(١٩))، فنشعر بأن فلسفة الحياة والموت تنبثق من حين مكاني يخلق صورته الأولى من تقاطع الطيفين: (المقابر) و(الطفولة): (وأجرب نبش المقابر، موشومة بتراب الطفولة/ ص(١٠)). وتتوتر أعماق القصيدة مع (الجزئ) المرتد الى (الذات) ومع (المد) الممتد (اليفنا) عبر معادلة (البحث): (منذ الولادة أبحت غني وأقطع أبخرة المصمت/ ص(١٩)). وتتحرك مرسومات البنية بخطوط وتوازن متحيزة الى لون الضياع والحيرة والنبش = (الرمادي/ الرماد).

يصمت (الرماد) في القصيدة عندما يتشبع بالاستطالة الواصفة الحاكية ولا يتكلم الا حين تلمع (حركة انتقالية) تتسم بالفنية التي تخرج الجمل الى نغمات التحول من جملة موسيقية رتيبة المعنى والظلال الى جملة موسيقية متحركة تتصادم في بياضها (العناصر الطبيعية): (النيابيح/ البحيرات/ النوارس/ النخيل/ الحشائش/ الضباب/ الضباب/ الضباب...) الخ مع (العناصر المكانية الواقعية): (السارة/ المكتب/ المصعد/ البلاد/ المعابد/ الخ) مع (المصور الأسبي) = (الغربة الأبدية) المنغلقة من غربة (الزمنية) الحاضرة: (حاملة جثث الوطن المستبد على راحتي/ ص(١٧)) الى (غربة أبدية مفارقة): (ألفظ جرحي وأمره في عتمة تتسكع حول معابد جاهرة للرحيل/ ص(٢٠)). أو المنغلقة الى التقنية المتحركة للظاهرة ك(فضاء ثابت= المكتوب= السواد) بهيئة (الصورة السؤال): (لماذا لهيب السواد يمر بطينا على جسدي؟) ولماذا قوافله تمتطي حيرتي؟ ص(١٩).

أو لتعظم بهيئة (الصورة التشبيه) وتحديد (التشبيه الخلاق) وليس (التشبيه التفسيرية): (انني أتبخّر كالوجه مغرمة بسرابي/ ص(٢٢)).

خليل النعيمي في رواية «دمشق ٦٧»

الطبيب ولد العروسي*

أربعة: أبو بكر، عمر، عثمان وعلي، وتزداد حيرتنا. ما علاقة أسماء الخلفاء الراشدين بدمشق، وماذا يعكس حضور هذه الشخصيات في هذه الرواية؟ هل هي مجرد غمزة تاريخية أم صدفة؟ هل يريد أن يقول لنا المؤلف بأن الإسلام الحقيقي كان على أيدي هؤلاء وذهب بذهابهم؟ وله الحق أن يتكلم على الإسلام، خاصة في الظروف التي نمر بها، ولهذا أهميته الكبرى، أم أن الكاتب أراد أن يقول أن تسامح الإسلام قد أحدث طغية مع ذهاب هؤلاء وترك أمورنا تمشي على سبيل تشريح الكائن والبحث عن الأشياء؟ أم هل أراد الكاتب أن يتطرق إلى الفتن التي يتفق أغلب المؤرخين والمفكرين العرب على أنها لم تدرس ولم تفهم بطريقة جيدة وواضحة، ونحن لم نستوعب دروسها، لذا بقينا نبحث عن زعيم وتغيير خيالي.. وهو الشيء الذي دفع فيما بعد بالدولة الإسلامية بأن تقع بين أيدي حكام جاورا ومارسوا حكما لا علاقة له بالإسلام ويمدركه وغاياته،

صدرت عن «دار الجمل» بألمانيا رواية بعنوان: «دمشق ٦٧» للدكتور خليل النعيمي، تقع في ٣٠٠ صفحة من الحجم الكبير.

إن عنوان أي مؤلف هو ليس اختيارا لا مباليا بل يدرسه الكاتب بعناية، فالعنوان هو الذي يعطينا (من المفروض) أو يوجهنا إلى مقاصد ومساعي المؤلف وبالتالي، يكون انطلاقة مهمة للقارئ وللباحث في محاولة استدراج وتفكيك هذه المقاصد والمساعي ومن هنا فإن الوقوف عند دمشق وحدها يؤثر تساؤلات مختلفة وعلى رأسها اختيارها كمكان تنطلق منه الأحداث، ولكننا نعرف أن هذه المدينة قد أسالت مدادا كثيرا، وعلى سبيل المثال كتاب ابن عساكر الذي ألفه عنها وهو في ٢٧ مجلدا، نظرا لأهميتها التاريخية والحضارية والثقافية وحتى الاستراتيجية، وعندما نضيف إليها سنة ١٩٦٧ فتساؤلاتنا تزداد، فما علاقة هذا المكان بسنة ٦٧. أو بالأحرى لماذا علاقة المدينة بهذا الحدث التاريخي الذي يذكرنا في هزيمة حزيران و«تهدد الحلم العربي» وبالمقابل توسع الحلم الصهيوني الذي احتل إضافة إلى التراب الفلسطيني أجزاء من التراب المصري والسوري وبعدها اللبناني.. هذه الأسئلة وغيرها هي التي تدفعنا لتحليل فصول الرواية، وفي ذهننا أننا سنقرأ عملا جديدا على هذا الحدث التاريخي، الذي كان منعطفًا حاسمًا في حياتنا، وذلك لوضع اليد على الجرح كما يقال.. فالدكتور خليل النعيمي ليس مؤرخا ولم يقدم نفسه كعالم اجتماع أو محلل سياسي، وهذا ما يزيد من تعقيد علاقة العنوان بالمحتوى. وعندما نستهل قراءتنا لهذا العمل الضخم، نجد أنفسنا أمام أسماء

* كاتب من الجزائر

وكان انطلاق هذا التغيير قد بدأ من دمشق.. فرغم اشعاع الإسلام في بعض الفترات غير أنه فقد الحكم الشمولي والشورى، عكس ما كان يحدث في زمن الخلفاء الراشدين..

أسئلة نحاول منها استقراء حضور بعض الشخصيات الأساسية في عالمنا ومخيلتنا الفكرية والتاريخية: هل أراد الكاتب أن يقارن حالة ما بعد الفتنة التي جاءت لنا بمعاقبة وأسرتة الذين وجهوا للفكر الإسلامي والسياسي والاجتماعي نحو استراتيجيات أدت إلى انقسام المسلمين والتفرد بالأسرة؟ وهي نفسها الخديعة التي وقع ضحيتها العرب بعد هزيمة ٦٧ التي زادت من ويلات العالم العربي ودفعته كذلك دمشق للثمن غاليا..

والجدير بالذكر أن السارد بالإضافة إلى هذه الشخصيات الأربع، تجده يحاور ابن الوراق تلك الشخصية الفكرية والتاريخية والنضالية المعروفة، يعتمدها السارد كشخصية مفتاح أي من خلالها يستقرى الوقائع التاريخية المعقدة ويتحاور معها في كل كبيرة وصغيرة متناثلا وإياها حول مصير البلاد والعباد، هذه الشخصية تسند السارد في إيضاح المكنون وإيجاد حلول لتساؤلاته المختلفة.. وفي نهاية العمل نجد أن السارد يستقل عن ابن الوراق، بعد أن استفاد منه ومن الأصدقاء الأربعة، بعد أن نظم حوارا مطولا وجوهريا معهم.. فلم يبق أمام السارد إلا الرحيل ومغادرة الوطن والبحث عن مكان أوسع وأرحب، تساعده في هذه الرحلة شابة جميلة تعرف إليها وأحبها كثيرا وانتقل معها نحو أجواء أخر.. تسمح لهما بمواصلة الحلم معا في فضاء مفتوح وأرحب لتحقيق ذاتيتهما.

يواصل السارد الحديث مستحضرا المدينة والشخصيات، لكن مدينته، أو دمشق، هو، أي التي عايشها ويقت عالققة بذهنه هو، والتي من خلالها رأى وعاش العالم بأحداثه المهمة والتراجيديات العربية المتلاحقة.. فأراد أن يرسم لنا من خلال هذه المدينة المحور، النافذة، عالمه الفكري والفلسفي وحلم جيله الذي كانت تحده آمال كثيرة وواسعة لا تحكمها

حدود ولا مسافات.. كان الحل الاشتراكي يتبلور في كل مكان ولم تكن دمشق بمعزل عنه، وكان النضال العربي يؤسس خطابا جديدا لاستيعاب المعطيات الفكرية والأيدولوجية التي كانت تطرق أبواب ومعالن الوطن العربي، الذي كان جزءا منه تحت نير الاستعمار، فكانت دمشق تحلم وتساند وتحول داخليا وخارجيا.

هذه قراءة للمعطيات التاريخية التي عالجهما خليل النعيمي، والتي هي في معظمها مجرد أسئلة أوحى لنا بها هذا العمل الروائي المعقد البنى والمعالن والذي يميز كتابات خليل الإبداعية، فهو مشروع بدأه منذ عمله الأول «الشيء» وربما هذا المشروع هو الذي جعل النعيمي يطل علينا بعمل إبداعي كل سنتين أو ثلاث سنوات.. لأن العمل الروائي بالنسبة له لا يكون على المستوى الإبداعي واللغوي فقط، بل كذلك على المستوى الفكري والفلسفي.. لأننا أمام عمل غير عادي شكلا ومضمونا، لغة وهندسة نصية..

تبدو الأمور بداية، وكأننا أمام رواية موازية للرواية، نتحدث عن الهزيمة، وإذ بنا أمام نص يعالج أمورا كثيرة متفرقة وأساسية في التاريخ العربي الإسلامي.. لكنها أيضا تتكلم عن حلم جيل كامل كان مدركا ومستوعبا للمعطيات التي أودت بحلمه، انطلاقا من الواقع السياسي الذي ولد انتهازيين وجاء بأنظمة قمعية ساهمت في تجديد الحلم وفي تشريد الناس من بلدانها وتحطيم مشاريعهم.

إن كل جملة أو كلمة جاءت في رواية النعيمي إلا وهي محملة بهواجس جيل سئم الخطاب العربي العقيم، وقدرة له إما أن يعيش على الهامش أو يتشرد ويترك وطنه، يحمله في قلبه بعيدا عن كيانه الاجتماعي والأسري.

إذن قدمشقه هو المكان الذي انطلقت منه واجتمعت فيه الأحداث ومنها حاور السارد أصدقاءه الخمسة، أما ٦٧ فهي تاريخ بداية هذا الحوار، أي الرحلة التي دامت سنوات عدة ليستقر السارد فيما بعد مع حبيبته خارج دمشق التي رغم بعده عنها بقيت لديه سؤالا محوريا يغطي إنسانيا الفضاء العربي كله..

الغوص وانساقه التراثية في القصيدة الخليجية المعاصرة

(أبيث الصواري)* للشاعر علي عبدالله خليفة

وجدان عبدالله الصانع*

قياساً بطبيعة القصيدة الغنائية عامة لذلك فإن المهاد الشعبي المستقي من تراث البيئة المحلية يجد له منفذاً إلى القصيدة القصصية وهو يظهر على أكثر من هيئة، إذ قد يظهر عبر ملامح الشخصية القصصية أو من خلال حوارها وربما تمحور حول سمات البيئة المحلية التي يتشكل منها عنصر المكان.

وتجد الدراسة بغيثها في قصيدة (صدى الأشواق) للشاعر البحريني علي عبدالله خليفة - التي تضمنتها مجموعته الشعرية (أثني الصواري) - إذ نسجت على هيئة قصيدة قصصية أو قصة شعرية تنطوي على عناصر القصة وطبيعتها وحدودها. والقصة المتضمنة تتوزع بمعطيات التراث الشعبي وقيماته وخطوطه مما يصعب معه فصل عناصر القصة عن عناصر المأثور الشعبي. فضلاً عن إن هذه الدراسة تسعى إلى قراءة القصيدة على وفق قراءة بلاغية تتخذ من الصورة اليبانية بأنماطها الثلاثة: (الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية) (٤) أداة للنفاذ إلى عناصر القصة المضمخة بالطابع الشعبي وعلى الوجه الذي يكشف عنه الجانب التطبيقي. يصعب أن نفصل بين ملامح الشخصية الروائية في هذه القصة الشعرية وبين

لم تعد القصيدة العربية المعاصرة مقتصرة على طابعها الغنائي المعروف بل راحت تجرب تقنيات معاصرة، ومنها هذه النزعة الدرامية أو القصصية التي شكلت اتجاهاً بارزاً في القصيدة العربية. وكثيراً ما يعزوا النقاد والدارسون هذه الظاهرة إلى التداخل بين الأجناس الأدبية المعاصرة بحيث يصعب أن تجد حدوداً حاسمة بين جنس أدبي وآخر.

وليس من الضروري أن تتضمن القصيدة قصة كاملة مستوفاة بشرط الفن القصصي وعناصره الفنية في الشخصيات والحوار والسرد والأحداث ومهادها المكاني وقضائها الزماني، بل إن حضور بعض هذه العناصر يضيف على القصيدة هذه السمة. وإذا كانت مثل هذه الظاهرة قد طرقتها الدارسون والنقاد، فإنها أفرزت مسيمات كثيرة لم ترق إلى مستوى المصطلح النقدي المستقر ولكنها على وجه العموم دائية الدلالة. ومنها مسمى (القصيدة القصصية) الذي ابتناه الدكتور عز الدين إسماعيل (١) والقصة الشعرية التي أوردتها الدكتور جلال الخياط (٢) ولا نعدم مسيمات أخرى من نوع القصيدة الدرامية أو القصيدة الحوارية وربما القصيدة السردية في كتابات لاحقة لاهمة بعنصر السرد بدرجة أساس. والمبدأ المهم في مثل هذه الظاهرة هو الإفادة من مثل هذا التماهي بين الفن الشعري من جانب، ومن الجانب الآخر الفن القصصي والفن المسرحي، وهو نماء له إنعكاسه علىجماليات القصيدة المعاصرة إذ ما استثمر على وجهه الفني، بيد أنه قد يبدو عبثاً ثقيلاً على القصيدة إذا ما تناشز نسجه مع نسج القصيدة الحي «ولعل أهم الصدمات التي وجهتها القصيدة الحديثة لمنظور القارئ وأفق تقبله أو توقعه، هو إرسال النثر بلغته وصوره وتعنياته المكانية والزمانية والشخصية، ضمن القصيدة المبنية في خبرته وتوقعه على أساس من اشتراطات الشعر ومزاياه الخاصة فالسرد يحرر القصيدة ليس من هيمنة الرؤية الغنائية حسب، بل من هيمنة الشعر الخالص بتجريديته وقضائيته» (٣).

ولأن البناء القصصي يبدو ألصق بعنصر المكان وحيثياته

* أكاديمية من العراق تعمل في اليمن

حوارها الذي ارتكزت إليه القصيدة، وهو حوار يندغم فيه النمط الخارجي (Dialogic) (٥) مسح الأخير الذاتي (Monologic) (٦) ومنذ استهلال القصيدة يتناهى إلى أسماعنا صوت بطلان القصة وهي تقول: زغردي يا خالتي يا أم جاسم/ زغردي غدا عاد طراق المواسم/ جهزي الحناء، هاتي الهاسمين

هناك ماء الورد والسعود والشمين/ عطري (البشت) وأعطيني الخوازم/ طافت البشرى بأهل الحي قومي/ واتركي عنك نعلات البهيم/ قد سمعت الكل في الأساف يحكي/ عن شراب في العدى اجتاز اختبارات المحك/ لا يبالي العوج أو لنح السوم/ ساعديني، رتبي عني المساند/ انثري المشوم والأشواق في كل الجوانب/ وأصفي السمع (للؤلؤ) على الشيطان علف

يكشف اعتقاد ملفوظات الانتظار عن ملامح الأنثى الشعبية التي تطلع في أن تحفز متخيل القارئ باتجاه استحضر صورة ينتوب، بيد أن هذا المقطع الشعري يخطف تلك الصورة بعيداً عن لوعة الانتظار باتجاه فضاءات منتشبة بعودة البحار الغائب (جاسم) مستعمراً فاعلية المفردة الشعبية في تخليق عتبة دلالية مشتركة بين أفق القارئ وأفق النص « إذ يتم تسرب خصائص الذاكرة الشعبية إلى نسج اللغة الشعرية وفضائها الداخلي، من خلال بنيتها التركيبية، فالمفردة الشعبية على هذا الصعيد تتميز باستخدام خاص له طابع محلي يصدر عادة عن منابيح اللهجة الدارجة في إطار معناه الذي استمد خصوصيته من خصوصية البيئة الاجتماعية وما يتصل بها من خصائص للتميز والتفرد» (٧) ويتفتح النص منذ (زغردي يا خالتي يا أم جاسم) على بنية كثنائية تنوق إلى محاكاة توقعات القارئ: فهذا السطر الشعري - كما نفترض - يمكن أن يكون مدخلاً إلى قصيدة شعبية وإن ارتكز إلى مفردات فصحة، لكن النص يوظف هذه البنية الكثنائية في تكثيف الأجواء المبطنة واستدعائها. وتتوالى العبارات التي تجلي المرجعية الشعبية ومنها (عاد طراق المواسم) وهي تحيل إلى موسم (الغلال) المتخيم بالتقرب والإحساسات المتضاربة، وهو يشكل هنا بؤرة مهمة من بؤر الحدث الروائي إذ تنسج القصيدة موسيقيا على نوال الغفال وتفضي إلى البنية الغنائية المضادة بشموخ الثراث. وفي صحن الأمل (زغردي، جهزي الحناء، هاتي الهاسمين، هات ماء الورد والسعود، الشمين، عطري (البشت)، أعطيني العوات، انثري المشوم، وأصفي السمع (للؤلؤ) صور كثنائية محبرة عن هذا الصدى القوي للأشواق (عنوان القصيدة) وهو ابتهاج خاص إذ تجليه الرموز الشعبية الموروثة التي لا يتم الفرغ إلا بحضورها لاسيما أنها تشتغل على أكثر من حاسة. في الوقت الذي نشي فيه الحناء بعباءة حاسة البصر فإن الهاسمين وماء الورد واللعود اللذين تحيل إلى حاسة الشم بدرجة أساس وحاسة البصر بدرجة أقل، ويعبر حركة بلاتية طرفها بطلان القصة والشخصية الثنائية (أم جاسم)، وتأتي (البشرى) - في إطار استعارة ذهنية وبقراءة للفعل المستعار (طافت) - كي تملأ الأثير وتغمر المكان إستجابة لشاعر البطلان المغمضة بالأساطير والحبور وهي تدعو خالتها ووالدة زوجها (جاسم) - بطل القصة الذي لم تظهر القصيدة ملامحه بعد - إلى أن تثر الهموم في سياق استعارة ذهنية أخرى تنصحب عن إنتهاء عهد الانتظار المر ويده موسم الفرغ الموصول

بأوان عودة البحارة للقافلين إلى ديارهم والمحلمين بالخير والهدايا ويتكرس الجو الشعبي عبر مزيد من الصور البهائية (فاني الأساف) وفي الشراع الذي (يجتاز اختبارات المحك) و (لنح السوم) تؤكد لطبيعة الغوص ذي الجذور العرفية في بيئة الخليج التي عاشت أجيالا طويلة تستمد من البحر نسج حياتها وتجلي الاستعارة التشخيصية المكونة في الشراع (الجريء) الذي (لا يبالي) بالصعاب الرموز لها (بالعوج) ولحف السوم) الموقف الجديد الداعي إلى كل هذا الإحتفاء بالغفال من لدن البطلة التي لم يجد النص ضرورة لأن يتحدا أسما ما فهي رمز أكثر منها امرأة معينة، إنها صورة لعشرات النساء ممن ينتظرن العائد المعبأ بالحناء والمكابد.

وتتواصل الصور البهائية المضمخة بعجور التراث الشعبي عبر الإنزياح الاستعاري المتطهر في (انثري المشوم والأشواق في كل الجوانب) ويضخ الفعل المستعار (انثري) هذا التعاضد بين تأثير حاسة الشم مع الهالة المعنوية المتخلقة من اللفظ المستعار (الأشواق). وينقل وعي البطلة بتعلقها إلى التعبير عن حاجاتها لما يغفل حاسة السمع التي بدأت باستدعائها عبر إنثيائية الغفلة الموحدة المتأشبة من تكرار (زغردي، زغردي) ولم يشف غليل أشواقها إلا بسماع لمن (اللؤلؤ)، وهو لمن الغوص الذي يغفل استحضاره في أن يمنع اللوحة طابعها الشعبي.

وحين تعود البطلة إلى (أناها) عبر الحوار الذاتي فإن الصورة البهائية تتولى مهمة استكشاف هذه الأصابع الزاهرة بمرارة الانتظار إذ يرد: أشهر الغوص تعطت قفبت/ في حساب العمر قرنا وهو غائب/ يا لفرحي ساعة الغيا نبت / كم جميل كل ما حولي، حبيب/ كل من حولي، ولفي/ طفلة مزهوة الأفراح في ليل الموالد/ هل ترى كل نساء الحي مثلني /؟ في اندفاعي /؟ عندهن اللهفة الهوجاء في حر التبايع /؟ وإشتياقي ما تعري

بان مجنون الزغائب /؟ ماذي البس يا مواتي الرغناء. /قولي/ (نشلي) لمرزبان بالنجمات وإلكم الطويل /؟ أم ترى ذلك أنسب /؟ (نشلي) الوردي المعقب /؟ إنه يظهر والتعريض طولي

إن فرحة البطلة لما تزل في فضاء الانتظار وإن تتم ما لم تتكحل عينها بمرئية حبيبها، لأن التجربة الشعبية مع البحر مريرة فهو مانع معطاء بلا حدود ولكنه في الوقت نفسه غادر يباغت الناس حين يبتلع أعز الأحياء لذلك فإن غبطة البطلة ظاهرية حسب، وما أن تجد نفسها وحيدة حتى تعزها ذكرى أشهر الانتظار التي منحها الإنزياح الاستعاري إيجابا يشاعف وحشا ضارية (تتمطى) بكلكتها لنجم على زمناها الفصح، وتعلم الصورة التشبيهية المرسلة في أن تدخل بين شهور الغوص والزمن الممتد إلى (قرون) - يستمد هذا الجمع (لقرن) من تعدد رحلات الغوص - لا يتاح للإنسان أن يعيش على صعيد الزمن النوثي (الطبيعي)، ولكن بطلان القصة عاشقتها على صعيد الزمان النفسي، وما جاء الشبه إلا عتبة المعاناة وامتدادها البغيض، ويتفتح هذا التشبيه بصورة تشبيهية أخرى تجلي (قلب) البطلة في إمام (طفلة) مزهوة الأفراح في ليل الموالد) (المشبه به المفيد) مما يعطي هذه الصورة حركية التشبيه للتقريب وجويته إذ يتتابع فيه وجه الشبه عن مقاول الذهن فضلا عن انه يستجلب الملامح الشعبية المستقاة من

(الموالد) التي تنزع عن الليل إزاره المعتم لتضاء أفافه يفرح للناس وصخب الطفولة وحركتها في كل اتجاه ويقطع أسلوب الاستفهام في أن يعكس قلق البطلة وترقيبه الممض، زد على ذلك أنه احتضن صورة تشبيهية استدعت شخصيات ثانوية (نساء الحي) (المشبه به) لكن النص - وبوعي جمالي - يخرق للنسق التقليدي الهندسة التشبيهية المألوفة إذ منعت أداة الاستفهام (هل) وجه الشبه (في اندفاعي) بعدا جديدا يفضل المشبه (أنا) البطلة عن الأنوات الأخرى (نساء الحي) على صعيد الشوق والشغف وربما يوحدهما تحت فضاء الانتظار لذلك تسترسل البطلة في حوارها الذاتي مرتكزة إلى بنية هذه الصورة التشبيهية إذ تعلن صراحة (هل ترى- عندكم اللهفة الهوياء في حر التياغي ؟!) ويتنامى الإحساس بفراة العذاب والمكابدة حين يستنصر مخيال النص الإنزياح التشخيصي الذي يهب الاشتياق (المستعار له المعنوي) أبعادا بشرية بقرينة (تشرى، بأن مجنون الرغائب).

وحينما تخفف البطلة في أن تجد من نساء الحي (الشخصيات الثانوية) مرآة عاكسة لمشاعرها، فإنها تلوذ بمرآتها الخاصة التي تتشخص فتاة (رعناء) لا تعي لهفة البطلة ولا تجاري اندفاعها صوب الإجابة لهذا الحدث المهم (حدث عودة رجلها وحبيبها)، وتفضح القرائن الاستعارية (الاستفهام (ما)والنداء (يا)، واللعل المستعار (قولي) ا حرية البطلة التوافق إلى استكمال زينتها إحتفاء بهذه العودة. وتجد المرأة إلى حاسة البصر وهي تقضي إلى إضمامة في الصور الكنائية ذات الطابع البصري إذ تقتزن بالري الشعبي المعروف (النشل) الذي يكرز مرتين (نظلي، نشلي) وفي كل مرة يوشى بما يبرز طابع الشعبي المولع بالألوان البراقة المتأللة عبر (النجمات، واللون البوردي المقصب، والنظيرين) وهي جميعا مما يؤكد هذه الأجواء التي تظمر صورة البطلة بملامحها الشعبية البهية وأسلوب فرحها والرموز التي تعبر من خلالها عن تلك الغبطة العارمة. ويرى الدكتور ماهر حسن فبهى أن وقوف البطلة أمام المرأة وحوارها معها يعكس أبعادا المرأة وهي تعد كلمات الاستقبال والأستلة المطلوبة(٨).

ويأتي المقطع الآخر من القصيدة مستهلا بالفداء (ياحبيبي) فيومئ استدلال البطلة في حوارها الذاتي وإنه قد أشر انفصالا عن الشخصية الثانية (أم جاسم)، وإن مرحلة أخرى من القصة الشعرية قد بدأت مفصصة عن طبيعة شخصية جاسم إذ تقول

يا حبيبي/ سوف أنفك بشهليفي وأنغام الطبول/ سوف يلفاك
إبتهالي/ وسوالي/ كيف طوفت بأعماق البحار/ كيف حال ببحر في
صمت الليالي/ كيف أنتم في عيون الشمس/ في ذاك النهار/ كيف
كنتم واللاي؟

تتصاعد نغمة هذا المشهد الشعري باستدعاء ظاهرتين إيقاعيتين فمضة التجانس الصوتي بين (تهليالي، ابتهالي)، وتستقي موسيقية التكرار (سوف أنفك، سوف يلفاك) الكاشفة عن إقتالات صورة (الغائب / القادم) على الذاكرة، كما تتضح في إضمامة التناولات المزمومة المرتكزة إلى أداة الاستفهام (كيف، كيف، كيف) لقد توافقت اللغزات الصوتية بمدباتها المتفاوتة (إبتهالي - سوالي - تهليالي - أنغام - الطبول) كي تخلق صورة سمعية تتراوح ما بين

البوح وخرق صمت الانتظار بـ(التهليل، وطرقات الطبول) المقترنة في الذاكرة الشعبية بالمواسم السعيدة.

ويوظف النص أسلوب الأمر الذي يخرج كما الاستفهام - من قبل - عن وظيفته اللغوية كي يكرس معنى الزهو والنفار بإبجازات هذا (البحار / الرمز) إذ تخاطبه البطلة قائلة .

خير الدنيا وخيرتي وأرفع/ أمة (النهام) في الأجواءللحن الموقع/ روع الحيتان في الأعماق ما بين السندباد/ روع الظلم واتصاف الرجال/ في عذاب/ قل لهم كيف يكون العيش في دنيا حفيرة/ يركب الكل المحال/ يبنرون الوحل في قلب الهلاك/ بأصطبار في اعتلال/ يظفون الصدف الموحل في عز الظفيرة/ حسبما شاعت أميرة/ في أفاصي الأرض- في أغني البلاد/ في قصور من ضلال/ تنشئ في دلال/ مرة جلي نصيرة

وتشع بمرتان شعبيتان من خلال (أمة النهام) التي يمتزج فيها الحزن بالطرب. وشخصية (النهام) تميل إلى تروانيم البحر التي لا يستغنى عنها البحارة، فأيقاعاتها تخفف عنهم عبء الغربة وولاء الجهد القليل والعذابات الجائفة، وأما البؤرة الشعبية الأخرى فيأينا تتمتعها في انتماء (جاسم) إلى شخصية السندباد بوصفة امتداد له (أبنه)، والسندباد مقيم في عمق الذاكرة الشعبية حيث يهب شخصية جاسم أبعادا ثنائية تتراوح ما بين روح المغامرة وضرورة الكسب. وبشكل الفحل (قل) بؤرة دلالية تحرف البنية السردية باتجاه محور أخر جديد يجلي عودة البطلة إلى ذاتها البؤرة الثانية، فإذا بهذه الاندفاع السعيدة تنهافت أمام عمة الراهن المعاش الذي فضحه تقنية الاسترجاع الفني(٩) (Fish - Back) إذ تتوالى صور المكابدة المستمدة من طبيعة تجربة الغوص الصعبة التي لا يجني البحار ثمارها، وإنما له عذابها وإسواه من المترفين. وقد فصحت الصورة الكنائية (شادت أميرة، في أفاصي الأرض، في أغني البلاد، في قصور من ضلال، تنشئ في دلال) السط إزاء هؤلاء المقتاتين على الجهد والمكابدة.

لقد استطاع هذا المشهد الشعري أن يعكس الطابع الواقعي لتجربة الغوص « من حيث الموقف والرؤية والمعالجة الفنية، وهو ما جعلها قادرة على كشف حقيقة تجربة الغوص المتعقلة في الوجه الأخر الذي لم تلم عنه اللغزات قصائد الرومانسيين قبل الشاعر إن لم نقل إنها تستررت عليه، ولم تستطع الإحساس به، ويتركز ذلك الوجه الغائب في حبات العرق عوضا عن حبات اللؤلؤ التي ليس للغواص منها في الحقيقة أي نصيب... فليس في إمكانه أن يحضر لؤلؤة نقيه أو دانة بيضاء إلى حبيبته المتعطرة إذ تلمح سوء بعودته سالما (١٠) وتنتهات البؤرة المكانية بين البطلة والبطل فيمتامى صراعاتها في المقطع الثالث من القصيدة، وهو يبدأ بالفداء المؤلم لسنين الغوص إذ نسع :

يا سنين الغوص، يا ظلم لارجل/ يا أتونا عشت كي تصلي سعيرة/ ايها المحصوم في ليل السهاد/ أيها المحروم من ابن السندباد/ حزن الدنيا وأسمعتني/ وصعد/ للسماء صرخة حق لا تحيد/ إذ متى أنصف يا ليل الجواوي والمعيد/ ومتى أرفع راسي للصوري/ شامعا مثل شراعي في فضا كل البحار / ومتى يعلو على (البقيول) في النور إزاري/ كالبنود ؟/ هاهنا الإنسان

في ذاتي بريد

عاد حقي - عاد حقي / ويغرد

يتكرر النداء ثلاث مرات صرخا (يا، يا، يا) ومرتين آخرتين بأسلوب
ضعني (أيها، أيها)، فيطبع النداء السطور الأربعة الأولى بطابعه مما
يؤكد لهفة البطلنة من جانب وأحاساسها الدفين بالعين ويأن حبيبها
بحرم من ثمار جهده لذلك فإنه عليه أن يسعى إلى تغير وضعه من أجل
أن يوفر سعادة حقيقيّة وهي العيش إلى زمن الفرح العاطف الذي تحيل
إليه الصورة الكئيبية ذات الطابع الشعبي إذ يقصص عنها (البنتيل
المركب الكبير) وقد علا فوق شراعه الفخم إزار مركّز براق إيماه
إلى تحقيق الأمانى الصعبة والعودة السالمة الغائمة. لقد ظهرت البطلنة
هنا مكنتزة في أعصاتها شديدة الوعي بظفرها وهو وعي موصول
بخطوة بطل القصة الشعرية (جاسم) بيد أنه في الوقت ذاته وعي مراوغ،
يسبق صاحبه إذ لا مجال لتحقيقه في ظل ظروف قاهرة وعرة. ولم
تثأ القصيد أن تضع الحلول الجاهزة أو تفترضها - ولا ينبغي لها أن
تفعل ذلك - ويكشف أنها عرضت مساحة الإحساسات المعنوية
الشاسعة لليلط والبطلنة كليهما

وتعني الألفاظ (إزّاز، صرخة حق، سيره) المشهد الشعري فضاءاتها
المتقدة المرهصة بحركة مدمرة تطيح بسجف الانكسار، كما أفلح
التجانس الصوتي في (أيها المحمّد، أيها المرحوم) (متى / متى)
(و / ويغرد / يردد، / عاد حقي / عاد حقي) في أن يفتق بؤرا
إيقاعية متصادمة تحلّي توق النص إلى فتح كرة مضاعفة في عمّة
للدعوات المعلن وتبثت المذكور عواري الهاشمي عند منتهى الضمائر
في هذا المشهد الشعري فيقول: «يصعب تحديد ضمير المنكلم : أهو
الفواص: أم الشاعر، أم الإنسان الفواص باعتباره جنسا، أي روحا
جماعية مصمرة؟ كما يصعب في الوقت نفسه تحديد ضمير المتكلم
أو المتحدث إليه، مما يجعل استخدام الضمائر المتنوعة والمتداخلة،
يبدو وكأنه ضرب من الارتباط الفني خاصة في إطار المرحلة المبكرة
(التي يطلّ عليها المقطع الشعري) من سياق حركة الشعر الجديد في
تعاملا مع هذا الشكل من التركيب العاطفي» (١١)

وتستحيل (يا حبيبي) لأزمة نغمية تشد أواصر القصيدة وهي تؤكد
تخفيه هذه القصة الشعرية بمرورها عبر وعي البطلنة ومن خلال
حوارها الذاتي وتيار وعيها الشعري الذي يتحرك في اتجاهات مختلفة
ويراوح ما بين الماضي والحاضر وماهو صوتها الذي تطلقه لفظة
(سوف) من أسرار لحظة الترقب باتجاه فضاءات اللقاء براود لحظات
النهار في رحاب أمكنة الألفة محبة مترعة ينسج الحياة (عين الماء)
وحركة الناس إذ برد.

يا حبيبي / سوف أحكي لك عن شوقي جهارا / عن جنون
الصبيبة اللاهين في حقل تولوي / خلف كثبان الرمال / وعن
العين وضحكات الصبايا / دونما لي أتران / عن نخيل أرطيت قبل
الأوان / عن حكايات الزمان / عن (مرادة) العذري / عصر يوم
العبد عن كل السهاري / في أمّان

ثمة فضاءان مكانيان يحقّقان بفرح عارم ينعكس على ملامح
(الصبيبة والصبايا) بدلالة (جنون، اللاهين)، (ضحكات دونما أي
اتزان). أما المكان الأول فهو - حقل يتوارى خلف كثبان الرمال وأما

المكان الآخر فإنه عين تنعكس عليها صورة الصبايا الحسن، ثم
تنقل (كاميرا) للنص بإتجاه أجواء أثرية يمنحها (النخيل) هوية، ولأن
متخيل الكئيبية يصور إلى تخليق صورة طريقة، لذا فإنه يستحضر
(نخيل أرطيت قبل الأوان) إذ يجتاز بالخطلة - هذا الرمز التراثي
المستقر في الذاكرة الشعبية (١٢) - العتبات الزمنية المألوفة إلى
رحاب زمن جديد مثمر.

والشاعر في غمرة اشتغال بتلوين المشهد بإيحاءات بصرية (حقل،
عين، كذبان رملية، نخيل) وسيمعية (أحكي لك، جهارا، ضحكات)،
وذوقية (أرطيت)، فإنه لا ينسى المهاد الشعبي للوحته الشعرية لذلك
يسارع إلى استدعاء (حكايات الزمان) و (رقصة) (المرادة) و (عصر يوم
العبد) كي يمنح بؤرة النص أبعادا مطلقة تتحرك بإتجاه الماضي
لستحضر الجمجمة التراثية على استنكاه رؤى تلك (الأنثى) المنقطرة
المتجذرة في أفق الجماعة الشعبية الخيرة. وبذلك فقد استطاعت
الصورة الكئيبية - التي انتظمت المقتطف الشعري - أن توصل للبيئة
الشعبية وإفراجه وحركة ناسها وصفيهم وسلوكهم ومواسمهم.

وتمتّزج في المشهد الشعري الأخير الإحساسات المريرة - في ذات
البطلنة - بسواها، كما تتناغم عبرها أصوات العزن مع أصوات البهري
التي يخفت صدامها إذ ليس لها أي معنى إذا ما عاد المركب خالياً من
كبان الحبيب الغائب. وهنا نضغي إلى صوتهما وهي تقول :

يا حبيبي / سوف أحكي لك عن ليل المحرق / حين يخلو / من جموع
تنزوي في كل مفرق / تقطع الوقت بأوهام وأحلام، وتغرق / كل باب
للدعوات المعلن والشعر الحديث / سوف أحكي لك عن ليل المحرق /
حينما يخلو من الناي المزق / في الليالي المقورات / يسكب اللحن
العراقي الحزين / طارفاً لك الحواري والجهات / ليبيكي قلب عذراء
سجين / تنزع الآه واصداء الأنين / في أعالي حصنها الساجي
الحصين / سوف أحكي لك عن ليل المحرق / حين يفرق / في مآهات
الغلام / ويطيور الليل حيرى / لنشام / ترصد الساحات فلماً / زحام /
من صجيح / يا أساطير الخلود / لي فيك عبرة عند الختام / عن
جزء الصبر للقلب المحرق

يشكل تكرار (سوف أحكي لك عن ليل المحرق) ثلاث مرات بؤرة نغمية
تسجل انتقاله النص من فضاءات ناصعة رمز إليها بأرض يوم العبد
إلى أجواء العتمة ورمونها وأن تفرقت بالمرحوق مكاناً رئيسياً. ولكن
هذا الفصل النفسي ينفّث في كل مرة على أفق جديد، ففي المرة الأولى
نرتقب من خلال (حين يخلو من جموع تنزوي في كل مفرق... اشتجان
الحديث) حركة الناس - الذين يشكلون قوام الشخصيات الثانوية في
هذه القصة الشعرية - ويخطاهم المتناقلة باتجاه دوامة الانحطار
والشتات المكنى عن عيبتها (أوهام وأحلام) ويعود هذا الفصل
الموسيقي كي يقضي إلى (حينما يخلو من الناي المزق في الليالي
المقمرات... الساجي الحصين) فيعكس أجواء السكونية التي تقمع
الأصوات الوقعة المرموز لها (الناي، اللحن العراقي الحزين) وهي
توقد في النفس إحساسات الانكسار والاستسلام المكنى عنها بغل
البكاء (بيكي) و (الآه) و (إصدااء الأنين)، وتوصل هذه البؤرة الموسيقية
النص في المرة الثالثة إلى ذروته إذ تصرح للبطلنة علناً ببرهها بذلك
اللؤل (حين يفرق في مآهات الغلام...) فتمتّ عتمة تطفس ملامح

الأمكنة المتجذرة في الروح، وقد باح بهذا الإنفجار حد الاختناق الفعل المستحار (يفرق) الذي فرض حضوره أجواءً مقلقة موصولة بالسكونية والهلاك، بيد أن استدعاء صورة الاستعارة النصيرية (طيور حيرى لا تنام ترصد الساحات قفراً من زحام) يتكلم معادلاً فنياً لإنسان المحرق وهو يصب على نافذة الانتظار والقرتب. ولعل من الضروري أن نشير إلى أن هذا المقطع استأثر بإهتمام بعض النقاد ومنهم الدكتور ماهر حسن فهمي الذي وقف عنده وأشار إلى أن طيور الليل إنما هم المسودون الذين يحملون هموم وطنهم» (١٢).

إنّ فالنميش الشعري الأخير يكاد ينصرف إلى تقصي ملامح البيئة الشعبية في المحرق وانتشارها المر لرجالها البحريين في فضاءات الهلاك لذلك تتوحّد شخصية رحلة القصة بشرات النساء الصابرات المنتظرات. وفي مثل هذه الحالة لا يبقى لهنّ - ومنهم البطلة - سوى مواجهة غول الزمن الشاخص المستطيل الذي تجليه أكثر من صورة بيانية دالة. وتوثق الصورة السمعية أنّ تطغى على بقية الصور المستمدة من الحواس الأخرى، لأنّ حاسة البصر هنا لا يمكنها أن تسلي الإنسان حين يفتاح على مشهد البحر وامتداد الرمال في حين يؤدّي السمع دور تكرار الحكايات الشعبية المسلية التي تبت الأمل بعودة البطل الشعبي سالماً يزعم بطلته المحققة. وهنا يتداخل الحلم مع خيوط الوهم، ينتأهي إلى الأسماع صوت ناي حزين يرفع الأمكنة الفتوحه (العوارى، الجهات) والأمكنة المغلفة (الحصن، الداجي) فتستجيب له المشاعر الساعقة المترعة بالعتفوان والغصارة المرموز لها بـ(قلب غداره سجين).

ويذا يكون النص قد أفلح في أن يغدو مرآة دلالية وأربنا من خلالها رؤية العين (المحرق) هذه المدينة التي قال عنها الدكتور محمد جابر الأنصاري: «في المحرق كان يتطقي ذلك الطرب الأصيل، باللوّز الأميل، بالخمر الأثني على سواعد الرجال، بقميص الأضالة في السطوك الحي، فتنبثق تلك المدينة لتصبح عاصمة التراث العايق برائحة التاريخ ومذاق الوطنية ونكهة العروبة (يوم كانت العروبة أصيلة كلوّز البحريين)، ويكون اسم ذلك المزيج اللّاذر المحرق» (١٤).

ولم تستقم هذه القصة الشعرية بنهاية حاسمة وبأسلوب الحكاية الشعبية وهي غالباً ما تنقح بحالة البطل بالنجاح بل تتركب الخاتمة لوعي الفارئ وخياله يشكلان بنيتها التي تنسق مع نمو أحداثها ذات الطابع الواقعي بعد أن قالت القصيدة كل ما أرادت قوله بأسلوب قصصي متزج بنسج القرائ الشعبي المحبب والغائص في أعماق البيئة الشعبية لقد استطاعت (صدى الأشواق) أن تخرج تنغصية الرمل(فاعلاتن) من مزاجها الراقص إلى استيعاب فضاءات رتابة الانتظار وربما حاكّت إيقاعية القصيدة تدافع أمواج البحر باتجاه الساحل المتعرق فقال العائدين

ويعدّ: فقد اتسمت مجموعة (أئين الصواري) (١٥) للشاعر علي عبدالله خليفة التي وردت قصيدة (صدى الأشواق) - قيد البحث - في غصونها بطابع قصصي يتعطر لفارئ المجموعة عبر أكثر من قصيدة قصصية وعلى غرار ما شهدها في (صدى الأشواق). وغالباً ما تركزت القصة الشعرية على مهاد شعبي، ولا سيما إذا كانت مستوحاة من عالم الغوص وأجواء البحر ومن ذلك قصيدة على (أبواب الرحلة الأولى) (١٦).

إد تنعكس على وعي امرأة أيضاً لكنها فقدت معيها البحار وهي تحت ولداها على أن يحدو حذو أبيه. وترد هذه القصة الشعرية عبر نسج من العناصر السردية المستمدة من المرجعية الشعبية التي يستثيرها البحر، وينطبق هذا على قصيدة (أئين الصواري) (١٧) التي استأثرت بعنوان المجموعة إذ تتخذ هيئة قصة شعرية أيضاً، وترد عبر وعي بحار عجوز يسرد حكاياته مع البحر وطبيعة صلفه المتصيرة به وتنحصر قصيدته (أول الشط أحكي) (١٨) المنحى على أن يسرده الشاعر بصيغ المتكلم ومن خلال استبطان أعماق بحار يرى أمتداد عذابات في ولده الصغير الذي يتوق أن يكرر تجربة أبيه في حياة الغوص الشاقّة (١٩) الأمر الذي يسم مجموعة (أئين الصواري) بسمّة هذه التجربة الشاقّة، تجربة حياة الغوص التي خربها الشاعر على عبدالله خليفة نافذة (٢٠) وليس أدل على ذلك من هذه الواقعة العلمية بطبيعة حياة الغوص وهذا التوغل في التفاصيل والجزئيات التي لا يمكن أن يصورها بمثل هذه الدقة سوى من عاشها عن كذب واكتوى بجمرها وذاق حلاوتها ومرارتها على حد سواء

الهوامش:

- (١): علي عبدالله خليفة، أئين الصواري، دار اللد، ط ٣، النماة ١٩٩٤م، ص ٢٥-٤٢.
- (٢): ينظر: د. عبد الله إسماعيل، المعاصر العربي المعاصر قصايد وفراهم الشعورية، دار العودة دار الثقافة، ط ٢، بيروت ١٩٨١م، ص ٣٠.
- (٣): ينظر: د. جلال خياط، الأصول النرواية في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٢م، ص ٧.
- (٤): ينظر: د. حاتم العسكري، مرآيا نرسيس، الأماط الزوعية والتشكيلات المائتة للقصيدة الشعرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت ١٩٨١م، ص ٥٢.
- (٥): ينظر: د. وجان عبدالله الصائغ، الصورة البديعية في شعر عربي ريشة، مكتبة دار الحياة، بيروت ١٩٩٧م، ص ١٨١.
- (٦): مجدي وفيه، معهم مصطلحات الأبيسكتية لبنان، بيروت ١٩٧٤م، ص ١١٠.
- (٧): نفس، ص ٣٢٢.
- (٨): د. علي الهاشمي، السكون المتحرر، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، مطبعة الوطن، الشارقة ١٩٩٥م، ج ٢، ص ٢٢٤.
- (٩): د. ماهر حسن فهمي، تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨١م، ص ١١٠.
- (١٠): إضافة لذاكرة الوطن، ص ٢٠٨.
- (١١): مجدي وفيه، ص ١٧٢.
- (١٢): د. علي الهاشمي، ص ٢٣.
- (١٣): نفس، ج ٢، ص ٢٧٨ - ٢٧٩.
- (١٤): فصل في الشعر العربي المعاصر، د. علي عبدالله خليفة، ص ٢٧٩.
- (١٥): انشاع من ذلك المستوى البلاغي الضيق والبري إلى مفهوم الزمن الذي يضيء موقفاً مكرها متصلاً بالآثار الجماعية وليس مقصوراً على حالة الذات الفردية « نفس، ج ٢، ص ٢٩٧.
- (١٦): د. ماهر حسن فهمي، ص ٢٠٨.
- (١٧): د. محمد جابر الأنصاري، مقدمات من سيرة ذاتية (الوطن، المكان، الإنسان)، مجلة البحرين الثقافية، السنة السادسة، العدد ٢٢، النماة، يناير ٢٠٠٠م، ص ١٥٥.
- (١٨): تايث، د. سليمان العطار، عند مجموعة (أئين الصواري) في دراسته الموسومة (تقارن المعاصرة بين ذات والموضوع، دراسة لغوية الشاعر علي عبدالله خليفة، مجلة البحرين الثقافية، السنة الثانية، العدد الخامس، يوليو ١٩٩٥م، ص ٦٦-٧٢.
- (١٩): علي عبدالله خليفة، ص ٢٥ - ٢٤.
- (٢٠): نفس، ص ٥١ - ٥٨.
- (٢١): نفس، ص ٥٩ - ٦٦.
- (٢٢): د. فهدان أبو تيزكان في البحر ومهاد الشعبي وفي إطار دراسي ومن تلك القصائد قصيدة (زغ الطيور كوردة) (وغير الأرض الوعاء) (والمحرق والبرج في ضيل الليل).
- (٢٣): ينظر: د. علي الهاشمي، شعراء البحرين المعاصرون، كشاف تطول مسور ١٩٩٥م - ١٩٨٥م، (د.ن.ن.س مطبعة)، النماة ١٩٨٨م، ص ١١٩.

على مراوغة الموت

أحمد العجمي *

بزهرة يتيمة، وعندما أعر على أثر من قلبه أو ثيابه، أسمع نين ذاتي، هذا الرنين الذي ينجب من أوتار الذات الجامعة، الذات التي تهتز لأبواب الشعر، مستجيبة لأصابعه!

أنا والشعر، كائنات يكتب أحدهما الآخر، أنا أهندس فيزيقيا بالكلمات، وهو يذيني في ماء المعو، يخرجني من هيئة الجسد، ويدخلني لحظة النار؛ فقبل أن أبدأ بمسك الطين الشعري أكون على حافة الموت، وزهرة زهرة تبدأ طفولة الغابة، وتتحدى كائناتها فتتراءى ظلال ذاتي في جميع هذه الكائنات.

وإذا تمكّن كل من دخل غابة النص أن يعثر على ظل لجسده، أو قلبه، أو كلماته، أو طفولته، أو حلمه، أو شعر بامتزازة قصيرة تمت أصابع قدميه، فذلك دليل على وجودي حراً!

أحاول دائماً أن أكون في النص حتى أعر على الآخرين، ومن أراد أن يراني متعدد، فلينبش قصيدي لأني داخلها أفنّ عنه!

للقصيدة لا تكتب خارج الذات، ولكن لا تكتب بذات صغيرة خائفة تتمترس خلف العزلة، وإنما بذات تشاغب، وتستفز، وتتحدى، وتضاهي، ذات يرى فيها القارئ، رانحة، أو صمته!

القصيدة لا ترفعها المواضيع الكبرى إذا خلت من الذات

القصيدة تملو وتتسع بحضور الذات الإنسانية!

القصيدة إنسان حر!

من؟

ليس هذا سؤالاً فيزيقياً كي يمكنني مسكه، ولا أظنه يسكت عن مشاغبي أينما حلت، وكيفما كانت ظلال، وذلك لتعدد صوره وتمظهراته التي رافقتني منذ صرخة الولادة، وإن تنتهي بانتهاء الوجود الجسدي؛ بل ربما يشتد سعوره في خيوط الأثر، ورائحة الوقت، سيعبد مرآياه وعدساته في الجسد، وفي أبراج الروح، في سعفات الذاكرة، وفي أيقونات الأصدقاء، في حافة النوم، أو على سرير البهجة، نعم لن أفلت: لأنني حي وحيوي!

ربما أتوهم الحياة، ولكن هذا الوجود الخاسع هو القادر على الكشف عن حيويته، عن قدرتي على مراوغة الموت بالشعر، ألكد بالشعر! الشعر! هذا الكائن الصغير النادر، الذي لجأت إليه مستجيبة لإغراءات المغامرة، وهروباً من زفير الواقع المتخالف مع الموت!

انني أحاول من خلاله رؤية ذاتي التي لا تظنني إلى شكل، ذاتي الهاربة من أي إطار، هذه القرشة التي تتماهى في حيوية الأطفال، وتترك جناحها على أكتاف الأصدقاء، وربما تشخبط بأحد ألوانها فوق كف الأمل والأقارب، ولاننسى أن تترك قلباً من قلبي في ضوء الذاكرة، وعلى جدران الأمكنة التي صافحتها بحب أو خوف!

لست متيقناً من أنني أتشظى في كل شيء، حيث أن كل ما ألتقي به يتكثف في جسدي، في ذاكرتي، في وعيي، في مخيلتي، في حلمي للامع!

أنا أنأثر في جسد العالم!

فيناء العالم أنا!

الشعر ضد الجثث، واكبر جثة هي الواقع؛ الجثة الدكتور التي تطارد العلم والأفق، وتصادر حرية الحب! بالشعر وحده يهزم الواقع، تهزم الصورة المكررة، والكلمات الميتة.

بالشعر دون سواء أستطيع أن أرى ذاتي وهي تنمو في أفلاك أخرى، وتصادق كائنات لاتصداً، في الشعر فقط، أتعرف على ذوات لاتملك مهارة الهمية، ولا ترأف بالبحر!

أنت أيها الشعر من قاذبي إلى شرفة العلم، تركتني أكون متعدد، طليماً، أقيم مدائني في خلال المعنى، وأمسك بخيوط ضوء المستقبل مستشرهاً الحزن والبهجة، باحثاً عن الإنسان الحي، الإنسان المختبئ في ستارة المقهى، المذاب في خشب الشارب، المعقني

* شاعر من البحرين

الإصدار الرابع لكتاب «نزي»

«بيت وحيد في الصحراء»

ليحيى سلام المنذري



بالإضافة الى شعرية عناوين بعض النصوص من امثال «سندباد صغير يمتطي غيمة» و«الشمس لا تجد من تقدم له دفأها» و«رعدة الصوت الثالث» وغيرها.

علماً أن للقاص مجموعتين قصصيتين وهما «نافذتان لذلك البحر» ١٩٩٣م و«رماد اللوحة» ١٩٩٩م ويأتي هذا الاصدار الرابع من كتب نزي التي تدأب المجلة على استمراريتها لإثراء الساحة الثقافية بالابداع العماني.

يحيى الناعبي

ضمن سلسلة الكتب الصادرة عن مجلة نزي صدرت مجموعة القاص يحيى سلام المنذري القصصية بعنوان «بيت وحيد في الصحراء» تراوحت بين القصص القصيرة والقصيرة جداً. جاءت المجموعة صورة شبيهة وبشكل ملموس في قراءة المكان العماني وظف فيه العديد من الامثال العمانية وبعض الاساطير المتداولة في التراث العماني وكذلك بعض العادات المأخوذة من الفلكلور الشعبي العماني كالفختان ومراسم القيام به والبدائية في كيفية ممارسة ذلك الاحتفال.

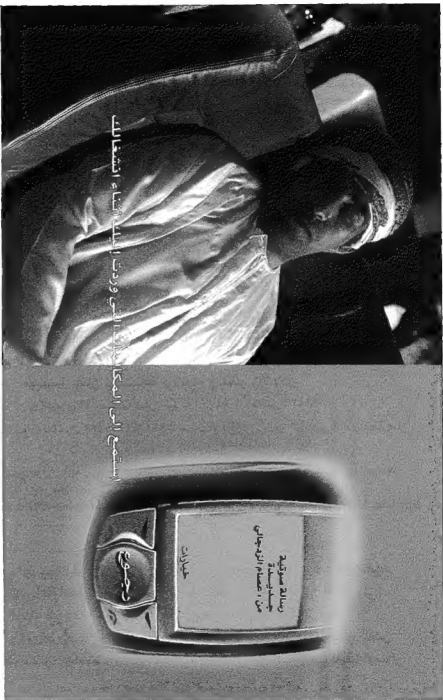
في الجانب الآخر جاءت لغة القاص سلسلة فنياً ومتركة حول الجانب السردى للحدث أقرب الى الحكاية ولا يقتصر في ذلك من وجود الصور الخفية في النص لبلوغ المعنى المراد ايصاله الى القارئ بالإضافة الى جانب السخرية الملحوظ بشكل عميق ومتدرك في مواقف عديدة لبعض النصوص وخصوصاً نصوص (زارعو غابة الاسمنت) الذي ركز فيه على العمالة الوافدة (الآسيوية) التي رغم دورها في زراعة المباني الاسمنتية بحسب العنوان إلا أنها لا تخلو من قصص وحكايات في الطرافة والتراجيديا بحكم اختلاطهم بالمجتمع والحياة مع أفراد المكان .

كما ان هناك جملاً شعرية متفرقة تخترق العمل وتأتي ضمن سياق النص او منفردة كما في بداية المجموعة:

«ان هربت الطيور من البيت

لن تفكر بالرجوع إليّ

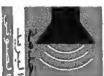
فالهواء تدفق في جوفها»



يستمتع إلى المكالمات التي وردت إلى هاتفه أثناء انشغاله

خدمة البريد الصوتي

كن على اتصال دائم مع الآخرين حتى أثناء انشغالك أو سفرك. خدمة البريد الصوتي تساعد المستخدم واليبدأ لك بها مجاني. فقط اتصل بالرقم ٢٢٢٢ لتفعيل الخدمة.



المعرفة العصرية - الخدمة بالخدمة

www.omantel.net.om



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والتنفيذ
خلف العبري

البريد الإلكتروني
nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان
ص.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان. البدالة: ٦٠٤٤٧٧، فاكس: ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات: العماني للاعلان والعلاقات العامة مباشر: ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب: ٣٣٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: AI-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالالة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تغلب موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

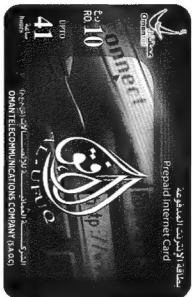


العدد الخامس والثلاثون
يوليو ٢٠٠٢م - جمادى الأولى ١٤٢٤هـ

« الغلاف الأخير: لوحة للفنان العماني
غصن الريامي

لوحات ص ٩ 1851-1775 J.M.W.Turner

« الغلاف الأول: لوحة للفنان العماني
فهد عبدالرحمن علي



الرضا الكامل : ٤١ ساعة



الرضا الكامل : ١٤ دقيقة



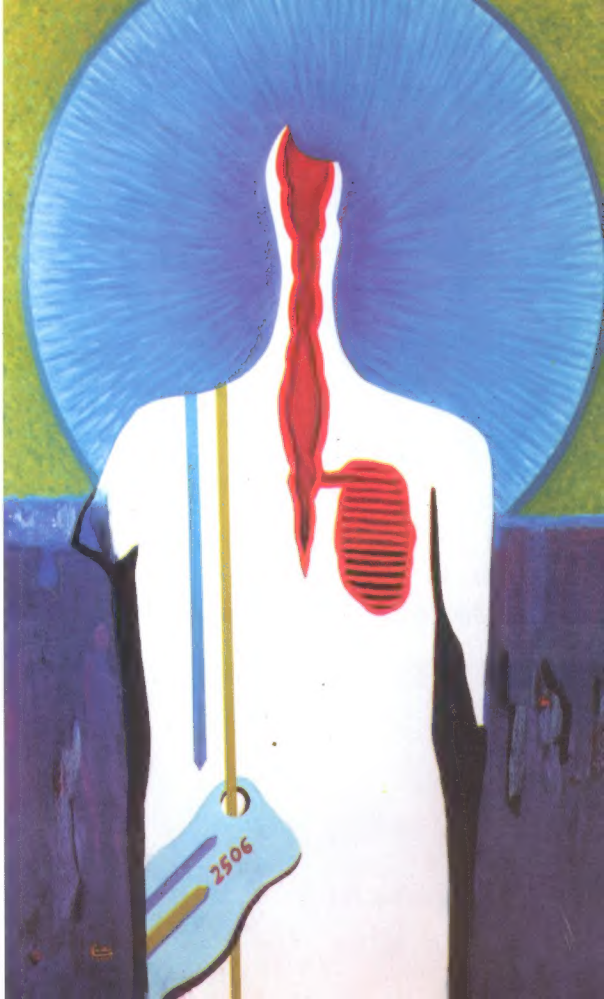
مطابقة الإنترنت المدفوعة من عمانتل .. سريعة .. سهلة .. ملائمة

الآن يمكنك الحصول على خدمة الإنترنت في زمن أقل من ذلك الذي كنت تعرفه في المجتمع، بفضل سرعة الخدمة المقدمة من مطابقة عمانتل (الوقت) للإنترنت المدفوعة من أي محل تجاري بالمنطقة، ليس هناك مقايضات جوار الإنترنت الزائد أو دفع والتأخير كل شهر. لتتوفر مطابقة ١٤ دقيقة بقيمة ٤١ ريالاً عمانلياً (٢١ ساعة) و ١٠٠ ريالاً عمانلياً (٤١ ساعة) لتزيد من المعلومات والمساعدة لهذا على هاتف: ١٢١٢٠ أو في بورتال موقعنا www.al-uthaq.om

المعرفة العملاقة لخدمة العملاء

www.omantel.om

هلال الحجري - عبدالرحمن
 السالمي - لطفي اليوسفي -
 عبدالرحمن منيف - سعيد
 الغانمي - السيد نجم - سعدي
 يوسف - بنعيسى بوحمالة -
 حسام الخطيب - عمر شبانة -
 محمد المزديوي - اسامة
 اسبر - املي بورتر - صباح
 زوين - مها لطفي - عزيز -
 الحاكم - المهدي اخريف -
 مبارك وساط - ياسم
 المرعي - جرجس شكري -
 فايز ملص - هدي حسين -
 صلاح حسن - جولان
 حاجي - أحمد الواصل - بيان
 الصفي - محمد نجيم - علي
 حسين الفيلكاوي - محمد
 محمد اللوزي - عامر
 الرحي - حكيم ميلود - غالية
 آل سعيد - هيفاء بيطار -
 عبدالعزيز الفارسي - ابتهاج
 الحارثي - شمسة الحوسني -
 أحمد المعيني - هلال
 المعري - هدي الجهوري -
 نوفل نيوف - عبدالرحمن
 بوعلي - دليدار فلمز - أنير
 محمد شهاب - حسن أوزال -
 محمد ميلاد - محمد الفزي -
 نزيه أبوعفش - منذر مصري -
 خليل النعيمي - الطيب ولد
 العروسي - وجدان عبدالاله .



نوكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية